

乐府推故

Study on Yue-Fu Poems of the Han, Wei and Six Dynasties

许云和 著



乐府推故

Study on Yue-Fu Poems of the Han, Wei and Six Dynasties

许云和 著



图书在版编目(CIP)数据

乐府推故/许云和著. 一北京:北京大学出版社,2012.8 (中国古代文体学研究丛书) ISBN 978-7-301-21037-6

I.①乐··· Ⅱ.①许··· Ⅲ.①乐府诗 - 诗歌研究 - 中国 - 古代 Ⅳ. ①I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 172356 号

书 名: 乐府推故

著作责任者: 许云和 著

责任编辑:徐丹丽

电

标准书号: ISBN 978-7-301-21037-6/I·2502

出 版 发 行: 北京大学出版社

地 址:北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: http://www.pup.cn

话:邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62752022

出版部 62754962

电子信箱: pkuwsz@ yahoo. com. cn

印刷者:北京宏伟双华印刷有限公司

经 销 者:新华书店

965 毫米×1300 毫米 16 开本 17.75 印张 309 千字 2012 年 8 月第 1 版 2012 年 8 月第 1 次印刷

定 价: 35.00 元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话:010 - 62752024 电子信箱:fd@ pup. pku. edu. cn

国家社科基金后期资助项目 出版说明

后期资助项目是国家社科基金设立的一类重要项目,旨在鼓励广大社科研究者潜心治学,支持基础研究多出优秀成果。它是经过严格评审,从接近完成的科研成果中遴选立项的。为扩大后期资助项目的影响,更好地推动学术发展,促进成果转化,全国哲学社会科学规划办公室按照"统一设计、统一标识、统一版式、形成系列"的总体要求,组织出版国家社科基金后期资助项目成果。

全国哲学社会科学规划办公室

总 序

在中国著名的综合性大学中,中国古代文学这个传统学科都堪称历史悠久、积淀深厚。中山大学的古代文学学科也不例外——她的历史与孙中山先生所创立的中山大学(初名广东大学)同样悠久。鲁迅、郭沫若、陈中凡、方孝岳、容庚、商承祚、詹安泰、董每戡、王起等名字让我们回忆起来充满着自豪感。

然而,对后人来说,学科辉煌的历史与丰富的遗产同时也是压力。我们站在前人的肩膀上,固然占了"便宜",但也像是站在海拔极高之处,每一步攀升都异常艰难。仰望前辈,如何既继承学术传统又有所发展,是我们一直思考的问题。

当今,"独创"二字已经成为各个社会阶层的流行语。不过,各个领域不同,不同学科有异:有些贵在创造发明,有些偏重发掘发现。有些可能是"独创",有些则只能是"独特"。对于人文学者来说,我们似乎很难以创造发明自诩;形态上的"新"与"旧"也难以用来判断学术价值的高下。所谓"创新",未必意味着对于传统的抛弃。按照清代学者纪昀评点《文心雕龙》的说法,在历代文坛上,"新声"可能成为"滥调","旧式"也可能成为"新声"。新与旧不是绝对的,是会互相转化的。在传统断裂的时代,挖掘与发现传统文化资源,也是颇有价值的事。

在中国文学批评史中,文体学就是传统的学术资源。"以文体为先"是中国古代文学批评与文学创作的传统与原则。中国文体学成熟相当早,《文心雕龙》在文体学方面已经相当精深而自有体系,此后的文体学可谓久盛不衰。但近代以来,西学东渐,中国文体学日益式微,甚至被人所淡忘。从20世纪80年代起,在新的学术观念推动下,文体学研究成为古代文学研究的新视角之一。近年来,文体学研究更是越来越受到中国文学学术界的重视,成为一个极具研究价值的前沿学术领域和备受关注的学术热点。

尊重古代文学的历史事实,回到文体的历史语境,将文学观念和理论建筑在具体文学史实之上,以中国"文章学"的观念来"发现"、诠释和演绎中国文学自己的历史,尽可能消解自新文化运动以来套用西方文学分类法研究中国传统文学造成的流弊——这是近年来中国文学研究源

于自身需要与反思所形成的重要发展趋势,也是中国文体学兴盛的背景。这一兴盛具有丰富的学术史意义,它标志着古代文学学术界的两个回归:一个是对中国本土文学理论传统的回归;一个是对古代文学本体的回归。

回归本土与本体,并不意味着满足于回归到"旧式"那里去。我们强调回归到中国文化与文学的原始语境与内在脉络,同时又不能也不可能排除现代意识。西哲曾云:"人不可能两次踏进同一条河流。"虽然,中国文体学之复兴,为"古人之旧式,转属新声",但可以肯定的是,这种作为"新声"的"旧式"已经完全不可能与古代的文体学相同。我们要站在21世纪的学术高度来研究中国文体学,回到中国文体的历史语境,但又不仅仅是回到刘勰等古人的理论,同时必须具有当代的学术意识,反映出当代的学术眼光、学术水平与境界。

作为国家级重点学科,中山大学古代文学学科必须有自已鲜明的特色,有受到学界认可的学科方向。中国古代文体学研究就是近年来我们凝聚力量、重点建设的研究方向。经过多年的努力,它已经成为本学科影响最大的方向之一。同仁们在古代文体学研究方面成果丰硕,除了发表了大量论文之外,还撰写了不少专著,同时,也承担了一系列国家级和省部级科研项目,尤其是国家社科基金重大项目"中国古代文体学发展史",为了及时反映这些研究成果,我们组织出版这套"中国古代文体学研究"丛书。

本丛书是开放与持续的。作者除了中山大学古代文学学科的教师,还有其他高校教师与学界同仁。所收成果以中国文体学研究为重点,兼及相关领域的研究。我们希望能不断地吸收中国文体学研究成果到本丛书中来,共同推进中国古代文体学研究的发展。

吴承学 2010年12月于康乐园郁文堂 是编载文十九篇,为余多年学习汉魏六朝乐府之心得。余治乐府,尔来二十有余年矣。初,先师资中郑天叔先生以顺德黄晦闻、深县罗雨亭先生之乐府学相授,始得识其大概。后又遍观近代诸家著述,朝夕玩绎,若有得焉。兴之所之,亦时有覃思考索,遂忘其固陋,尽寄于楮墨间。日积月累,幸有兹编。其题名"推故"也者,乃究极根本之意,皆务求典据,非事更张也。又,编中持论,颇与旧说时议不同,此非为领异标新,正刘彦和所谓"有异乎前论者,非苟异也,理自不可同也",故虽获罪于世之君子,不辞也。文草成于今年一月,仓猝失检,疏漏实多,本欲置之箧中,留待修正。奈岁月不居,时不我与,知命之年,忽焉已至,桑榆晚景,不能不惊!思之再三,与其藏拙无闻,未若献曝问世。倘能获他山之玉,匡所不逮,岂直暮齿沐辉而已乎?

承蒙国家社科基金匿名评审人、各期刊匿名审稿人补缺纠失,学生张燕、欧阳菲、陈文凤、何文静等削诬正误,北京大学出版社徐丹丽女士最后审阅全文,谨此致谢。

2011年5月曲靖许云和序于番禺大石闾间。

目 录

| 绪 论 |
|-----------------------------|
| 汉《房中祠乐》与《安世房中歌》十七章 |
| 汉《郊祀歌》十九章考论 31 |
| 汉鼓吹铙歌第十一曲《芳树》解 65 |
| 汉鼓吹铙歌第十八曲《石留》解 71 |
| "四面楚歌"与楚汉垓下之战 78 |
| 《汉书·礼乐志》"采诗夜诵"解诂 ······ 85 |
| 汉曲《秋胡行》的本事来源和性质 88 |
| 汉之"巴俞"非"巴歈"辨 100 |
| 少翁以方夜致王夫人、李夫人神貌考 104 |
| 敦煌汉简《风雨诗》研究 112 |
| 《同声歌》与女子事夫之礼 123 |
| 汉《莋都夷歌》三章小考 141 |
| 汉《公莫巾舞歌行》破译商兑 |
| 《宋书·乐志》今鼓吹铙歌三首研究 ·······175 |
| 《宋书·乐志》铎舞歌诗二篇考辨 ·······194 |
| 古辞《欢闻》与《欢闻歌》考论 205 |
| 梁三朝乐"上云乐歌舞伎"研究 214 |
| 梁武帝《江南弄》七曲研究 237 |
| 《通志》"梵竺四曲"考略 253 |
| 引用及会考文献 |

绪 论

汉魏六朝乐府承诗三百而起,胡寅以为是"诗之旁行",后来词曲皆其末造①,已恰如其分地说明了它在中国诗歌史上所占有的重要地位。以其辉煌八代,成就巨大,故古今学者对汉魏六朝乐府无不倾心玩绎,竟相讨论。经学界的不懈努力,这一领域的研究迄今已经取得了相当引人注目的成绩。关于这方面的情况,赵敏俐《二十世纪汉代诗歌研究综述》②、赵明正《20 世纪汉乐府研究述论》③、马庆州《百年汉乐府研究概述》④、吴大顺《近十年汉魏六朝乐府歌辞研究综述》⑤等已有详细的介绍,此不赘言。汉魏六朝乐府研究的成绩固然非常显著,足可表扬昭垂,然而毋庸讳言的是,由于时代较远,文献不足,至今仍还有不少疑难问题在不断地困扰着我们,未能得到很好的解决。就其细者而言之,就有句读、名义、年代、作者、释读等方面的问题;即其大者而言之,则又有歌词内容、艺术形式、礼乐制度、宗教思想、生活习俗等方面的问题。这些问题虽是旧时的存在,但却期待着有新的途径和方法得到进一步的解决。《乐府推故》之作,就主要是着手这些问题的研究。希望通过这些问题的探索发明,使汉魏六朝乐府的研究有一些推进,获得一些新的认识。书名题曰"推故",其实就包含着这样的意思。

本书载文 19 篇,约三十万字,其中论汉乐府有 15 篇,论南北朝乐府有 4 篇。兹将其主要内容胪陈如下。

先说汉乐府。

汉《安世房中歌》十七章是汉乐章之鼻祖,对历代宗庙乐的创制曾发生过极大的影响,是研究汉初历史、音乐、文学的重要文献。由于其产生的时代较远,史书中对它的记述又过于简略,所以给后来的研究者留下了很多不太容易认识清楚的问题。这些问题主要集中在这几个方面:一是《安世房中歌》的作者及创作年代。二是《房中祠乐》与《安世房中歌》究竟是同一首歌

① 胡寅:《向芗林酒边集后序》,见《斐然集》卷十九,收人《景印文渊阁四库全书》第 1137 册, 台北:商务印书馆 1986 年版,第 547 页。

② 赵敏俐:《二十世纪汉代诗歌研究综述》、《文学遗产》2002 年第1期。

③ 赵明正:《20世纪汉乐府研究述论》,《甘肃社会科学》2005年第2期。

④ 马庆洲:《百年汉乐府研究概述》,《济南教育学院学报》2000年第5期。

⑤ 吴大顺:《近十年汉魏六朝乐府歌辞研究综述》,《中国韵文学刊》2011 年第1期。

曲还是不同的两首歌曲。三是《安世房中歌》之题名中"房中"的名义。四是《安世房中歌》之内容为何"未有祖宗之事"。五是《安世房中歌》中的六个"孝"字的具体含义。六是《安世房中歌》十七章的篇名和分章。《汉〈房中祠乐〉与〈安世房中歌〉十七章》一文认为,《房中祠乐》与《安世房中歌》十七章是不同的两首曲子。《房中祠乐》是汉高祖唐山夫人用楚声以变周旧曲《房中乐》而成的乐曲,《房中歌》则是孝惠二年(前193)乐府令夏侯宽用审定之后的新乐与新采选的歌词合乐而成的歌曲。《房中歌》题名中的"房中"二字,是合二字而成的一个称呼宗庙中某一宫室的专有名词。《房中歌》"未有祖宗之事",是惠帝时统治上层对高帝在宗庙中的位置所作出的定位以及汉代所形成的独特的庙制使然。歌中六个"孝"字,乃表达惠帝尊祖立庙的意图和目的,发布汉家的家法。诗句中的"桂华"、"美芳"实为诗句中的语词,不能视为二诗章之名。上古歌诗章节的长短通常是取决于章曲的长短,依照这一惯例,将《安世房中歌》按文理分章以备十七章之数根本上就是一种错误的做法。

汉《郊祀歌》十九章(实为二十章)形成于汉孝武帝之世,是汉家郊天祀地的重要乐章,对后世郊祭乐的影响,至为深远。关于其创作情况,《史记》和《汉书》都有记载,不过,由于其记述得过于简略以及后人在理解上的较大分歧,相当多的问题至今尚未了解清楚,比如,《礼乐志》记述《郊祀歌》十九章创作情况的一段文字应如何理解?《郊祀歌》十九章的创作年代和作者、甲乙次第、用乐礼节、句式以及其中的纪瑞诗与武帝封禅求仙的关系等等,就是还需要我们进一步研究的问题。《汉〈郊祀歌〉十九章考论》一文认为,《郊祀歌》的十章祠神乐作于元鼎六年(前111),十章纪瑞诗则作于元狩元年(前122)至太始三年(前94)的不同时间;十九章的词作者是武帝朝元鼎六年还在世的一批文人。十九章中的十章祠神乐可以肯定是李延年的度曲,十章纪瑞诗的作曲则当出于与延年同时的乐府诸音家之手;十九章虽有其甲乙次第之分,但不是当日排定的一个顺序;十九章的句子中原有"兮"字,后为班氏所删,其句型并非是变《楚辞》的句型而成;十章纪瑞诗的创作与武帝封禅求仙的历史相始终,主要是为武帝的封禅求仙进行鼓吹和造势。

汉鼓吹铙歌十八曲与《安世房中歌》十七章、《郊祀歌》十九章并称为汉代三大乐章。其最早为军乐,汉则多施于道路宴饮。由于字多讹误,自古号为难解,尤其是第十一曲《芳树》和第十八曲《石留》,甚至被认为不可解。近世虽不乏解者,但并不尽如人意。通过字词疏通、句意训诂、篇章分析,可知第十一曲《芳树》实际上是一首弃妇诗。诗咏芳树以起兴,极写春天芳树之美,以极热烈的春天芳树景色来衬托女主人公心境的悲哀。诗谴责了君王的

意志脆弱、移情别恋,同时对那个正受君王隆宠的嬖妾,也表达了深深的怨恨。至于第十八曲《石留》,则是一首禽言诗。诗人通过两只鸟对待生活境遇的不同态度和行为的描写,批评了现实生活中那些意志薄弱,经不起考验,重利益而轻操守者;而对那些意志坚定,不为利益所动,矢志不渝者则给予了表扬。

四面楚歌为世人所知,是那一场震撼千古的楚汉战争,但对四面楚歌是否就是应劭所说鸡鸣歌的问题,古今却存在相当大的争议,至于当时楚歌的运用情况,学界更是不甚了了。《"四面楚歌"与楚汉垓下之战》一文认为,楚汉垓下之战中四面楚歌是汉军对楚军所采用的攻心战术,它就是后来韩延寿在东郡试骑士时演习的"嗷咷楚歌",此种楚歌的声音特征是啼极无声而哀,婉转如鸡啼,颇能感染人的情绪,且用于鸡鸣这个特殊的时段,故世称其为鸡鸣歌。鸡鸣歌产生于楚之故地,故世也称其为楚歌。高祖本为楚人,性好楚歌,当使用重兵夜围项羽于垓下的时候,就想起用它来瓦解楚军的军心,以更加有效地取得战争的最后胜利。这也无怪乎在登帝位之后,他要令鲖阳、固始、细阳三地岁遭鸡鸣歌士了,之所以要这样做,当然是高祖颇执怀旧情结,忘不了这一曲啼极无声的鸡鸣歌给强敌西楚霸王以最后的一击,成就了一个新的大汉王朝。

《汉书·礼乐志》叙汉家礼乐制度,有"采诗夜诵"一事,其中"夜诵"之"夜"字,颇不好解,学界众说纷纭,莫衷一是。师古曰:"夜诵者,其言辞或秘不可宣露,故于夜中歌诵也。"钱大昭曰:"颜说非也。夜诵,官名,员五人。古宫掖之掖亦作夜,因诵于宫掖之中,故谓之夜诵。下文云'内有掖庭才人,外有上林乐府,皆以郑声施之于朝廷'是也。"何焯曰:"夜诵与秘祝不同,岂为不可宣露哉!下文云'昏祠至明',盖虑临祭或以倦惰,获罪于天神地祇,故先教之,夜诵以肆习乐童也。"①周寿昌曰:"诗辞为上所秘,则不得使人诵;为下所欲秘,则不得令官采且既诵矣,虽夜能终秘乎?盖夜时清静,循诵易娴。《志》后云:'兼给事雅乐用四人,夜诵员五人。'是置官选诗合于雅乐者,夜静诵之。"②王先谦以为周寿昌所说近是。③而聂石樵则认为"此三种说法皆不可取",他说:"'夜'从'夕','夕'亦声。'夕'者绎也,即抽绎之意。'夜'在此用为动词,意为抽绎诗中含义。'诵',为歌诵以合律吕。"④《〈汉书·礼乐志〉"采诗夜诵"解诂》一文认为,诸家之说皆非,"夜诵"即"瞽人夜

① 何焯撰,崔高维点校:《义门读书记》,北京:中华书局 1987 年版,第 259 页。

② 王先谦:《汉书补注》引,北京:中华书局 1983 年版,第 482 页。

③ 同上。

④ 聂石樵:《先秦两汉文学史稿》,北京:北京师范大学出版社 1994 年版,第 211 页。

诵",乃是古时制度,至于为何要于"夜"行之?则是取"朝夕以交戒"之义,意为大臣对君王应时时劝谏,不分昼夜,使君王时刻引起警惕。因在现存有关两汉的文献中,我们实在难以找到"夜诵员"夜诵诗歌以讽谏武帝的故事,这说明武帝虽能备古之夜诵制度,却未必如古圣王一样能躬行其事。因此,《礼乐志》所谓"采诗夜诵",不过是美化武帝能够效古圣王之"采诗夜诵"故事,广闻教谏之义而已,事则无其实。

汉曲《秋胡行》的本事是史实还是民间传说,学界历来就存在较大的分 歧。一般说来,古人大多是把它当做历史事件来看的,很少有认为它是民间 传说的。但到了近代,情况发生了变化,在西洋文艺学的影响下,人们开始用 文艺学的方法来阐释中国古代的文学现象,于是,汉曲《秋胡行》本事的史实 性质遭到了否定。《秋胡行》的本事究竟属于民间传说还是史实,最重要的 是要弄清楚作为《秋胡行》本事来源的《列女传》的文献性质,即刘向《列女 传》是取材于史、传等历史文献还是民间传说,这也许是解决这一问题的一 个较为可行的途径。《汉曲〈秋胡行〉的本事来源和性质》—文对过去学界关 于汉曲《秋胡行》的本事(即刘向《列女传》所载"鲁秋洁妇"事)到底是传说 还是史实的争论提出了新的论据。其一、《汉书》明确了"诗"、"书"是《列女 传》的取材之源,而观《列女传》所引,大都与"诗"、"书"文献相合,所以就很 难想象"秋胡洁妇"的取材会出于"诗"、"书"之外的异闻传说。其二、《西京 杂记》和汉武梁祠堂画像石将"秋胡洁妇"列人历史故事类,这也反映了时人 对此故事为史传性质的一个看法。其三,晋代傅玄《秋胡行》之二,《玉台新 咏》题作《和班氏诗》,可见是拟班固咏史之作,故推测班固当有一首咏秋胡 本事的咏史诗。班固作为著名史家,其诗既是咏史,他当然是把"秋胡洁妇" 故事视为历史题材而不是传说。其四,鲁国在诸侯国中最为重礼,百姓常以 "礼"作为行事的准则。所以在礼乐传统根深蒂固的鲁国发生秋胡妻因秋胡 孝义并失投水而死的节烈行为,是极其自然的事。即此数端而论、《秋胡行》 的本事应为史实而非传说。

汉之"巴俞",即汉以后所称之《巴渝舞》,其名最早见于蜀汉谯周的《三巴记》①,其文云:"阆中有渝水,赍人锐气喜舞。故高祖乐其猛锐,数观其舞,

① 见《艺文类聚》卷四十三引,上海:上海古籍出版社 1982 年版,第 768 页。按,《文选·左思〈蜀都赋〉》李善注引应劭《风俗通》曰:"巴有资人剽勇,高祖为汉王,阆中人范目说高祖募取资人定三秦,封目为阆中慈凫乡候,并复除目所发资人卢、朴、沓、鄂、度、夕、袭七姓,不供租赋。阆中有渝水,资人左右居,锐气喜舞。高祖乐其猛锐,数观其舞,后令乐府习之。"此应是记载《巴渝舞》最早的文献,但其中不见《巴渝舞》之名,兹不取。萧统编,李善注:《文选》,北京:中华书局 1977 年版,第 77 页。

使乐人习之,故乐府中有《巴渝舞》,即名因斯地始。"《华阳国志·巴志》、《后汉书·南蛮西南夷列传》及《晋书·乐志》所载与此相同。其后千余年间,人们几乎是相沿此说,对《巴渝舞》的名称并未提出任何异议。但到了清代,郑珍作《说文新附考》,始对《巴渝舞》名称的正确性提出了怀疑。今又有学者附和其说,推衍其义①,认为《巴渝舞》是个错误的名称,乃晋人因不解"巴俞"为"巴歈"所致。对此,《汉之"巴俞"非"巴歈"辨》一文指出,汉无"巴歈"之名."俞"为"渝水"之专名,洪兴祖、郑珍等人的看法实属误解。

《少翁以方夜致王夫人、李夫人神貌考》一文研究的是《史记》、《汉书》所载少翁以方夜致王夫人、李夫人神貌的历史疑案。关于这个问题,司马光、王益之、周寿昌、王先谦等人都曾做过专门的研究,但结论很难令人信服。笔者在重新考察历史文献的过程中发现,武帝朝本有武帝令方士为王夫人和李夫人致魂二事,为王夫人致魂的是少翁,而为李夫人致魂的则非少翁,乃是另一方士。只是班固不察,沿元、成间旧说,将为李夫人致魂之人误作了少翁。明确了此事,《汉书》所载武帝作《李夫人歌》及《李夫人赋》的情况也就更加清楚了。

敦煌汉简《风雨诗》,为斯坦因 1913—1915 年第三次中亚考古所获,其编号是 T. X XII. d. 021,沙畹、马伯乐的编号是 M. 29,张凤的编号是《风雨诗》51页:19。1931年,张凤释读了该诗,后来吴礽骧等所编《敦煌汉简释文》也有释读,其中大部分同于张凤,只个别地方小异。2004年,李零在张凤释文的基础上重新作了释读,取得了一些新的收获②。笔者在研究过程中发现,这首诗释读上的某些问题其实还可以进一步弄清楚,是以不揣浅陋,又作了释读,且为之注解。另外,汉诗难见出土,而汉简《风雨诗》为目前所仅见,弥足珍贵。通过它所携带的一些历史信息来了解汉代诗歌发展史上的某些问题,是很有意义的。《敦煌汉简〈风雨诗〉研究》一文认为,《风雨诗》为骚体诗,其中所缺"兮"字为抄者所省。作者应是汉陇西、天水或安定郡的郡守,诗当题作《陇西太守××歌》之类,其抄写者为 T. X X II. d 中的烽率。《风雨诗》应创作于东汉时期,抄写则当在光武帝建武廿三年(47)至明帝永平十年(67)这廿年的时间内。它写的是一场大风雨给陇西、天水、安定三郡地区人民带来的洪水灾难,考其风俗地理,更可了解当地自然状况和水患背景,而知此次水患人民受灾之深。

张衡的《同声歌》,在我国文学史上第一次以女性的口吻详细描述了一

① 石峥嵘:《〈巴渝舞〉名称考辨》,《古汉语研究》1999 年第2期。

② 李零:《简帛古书与学术源流》,北京:生活·读书·新知三联书店 2004 年版,第 348 页。

对新婚夫妇的性生活过程,对这样一个过程,古代学者多认为是以女子事夫 "喻臣子之事君也"①,称其"寄兴高远,遗辞自妙"②。后世有的说得更为具 体,以为是张衡为感激南阳太守鲍德的知遇之恩而作,以女子事夫来表达自 己辅弼鲍德、尽忠尽职的决心③。与寄兴说相反的是,今天的一些学者似乎 更愿意相信《同声歌》是纯粹描写夫妇新婚之夜的床第生活,认为此诗打破 了传统诗歌创作的攀篱,表现出了一种开放的思想意识和热烈的生活姿 态④。寄兴说影响深远,在一个相当长的历史时期统治着人们对这首诗的认 识思维。不过,由于它是一种先人为主的道德式评价,对问题本身缺乏具体 的研究, 所以在近世受到了人们普遍的质疑。今天的人们撕下了这一道德标 答,敢于用新的思想和行为准则来审视其中的性爱描写,就研究的思维或角 度来讲,这当然是一种进步。但问题是,《同声歌》的作者是否就真的具有那 样超前和开放的思想意识,去深心体究围闱中的男女之私呢?《〈同声歌〉与 女子事夫之礼》一文在考察了其文学史背景,汉代妇职、阴礼、房中术及儒家 房事观念等方面的问题后认为、《同声歌》实际上并不存在这两种倾向,它和 同时代所产生的女诫一样,是以诗歌的形式官扬了妇礼妇德的内容,尤其是 强调了女子于丈夫有交欢之职的问题。作者描绘的女子按图施展房中术的 过程,包含了深刻的道德和伦理内涵,旨在表明女子应有后妃之德,与丈夫的 交合要做到以礼节之,使丈夫得寿考之福,而不是专房怀忌,恣淫己色,致人 伤身短寿。《同声歌》的创作与班昭的《女诫》差不多同时,那是一个权归女 主,后宫专宠的时代,因此它的产生决非偶然,应有深沉的感慨寄焉。

汉《作都夷歌》三章,载《东观汉记》,有夷人本语并田恭所译华言,《后汉书·南蛮西南夷传》只录田恭所译华言,夷人本语不载。由于这首诗以夷语和华言并行,富有历史的、语言的、文学的多重信息,所以吸引了民族史家、民族语言学家及文学史家的多方注意,迄今为止,各方都提出了不少看法,然皆莫衷一是。《汉〈作都夷歌〉三章小考》一文从历史、语言及文学各方面提出了新的看法,认为《后汉书》所载《作都夷歌》不应题作《白狼王歌》,而应依旧题作《作都夷歌》;其作者当署为"白狼、唐苹【王】等"或"白狼王、唐苹【王】等",而不当作"白狼王唐苹",《后汉书》中"今白狼王唐苹等慕化归义、作诗

① 郭茂倩:《乐府诗集》,北京:中华书局1979年版,第1075页。

② 陈绎曾:《诗谱》,见丁福保辑《历代诗话续编》,北京:中华书局 1983 年版,第 626 页。

③ 孙文青:《张衡年谱》,上海:商务印书馆民国二十四年(1935)版,第40-41页。

④ 比如,王伟勇、王璟就认为:"《同声歌》所涉及的房中内容突破儒家礼教禁锢,大胆歌颂人类至真至性的原始需求。"(见《张衡〈同声歌〉篇旨及所透显之房中文化析论》,载《中国学术年刊》2010年第三十二期春季号)

三章"乃是一个错误的句子。就句式而言,《莋都夷歌》本就是以四言的形式写成,非为益都太守代为之作。白狼夷的边界是一个由北川、茂县到宝兴县的一个狭长的区域,毗邻于汉广汉郡和越隽郡,故对夷人本语作对音比较的工作应该在此展开,而不是舍近求远地作漫无边际的田野调查。

汉《公莫巾舞歌行》,载《宋书・乐志》,是汉家著名的鞞、铎、巾、拂四舞 曲之一。因其"声辞杂书"①,"文义漫不可解",是以古人称之为"古词之不 可读者"②。为了破解这首歌词,老一辈学者如陆侃如、冯沅君、逯钦立、杨公 骥等,当世学者如赵逵夫、叶桂桐、姚小鸥、白平、李文衡、崔炼农等,都曾为之 付出了艰辛的努力,取得了一定的进展。《汉〈公莫巾舞歌行〉破译商兑》一 文赞同逯钦立《公莫巾舞歌行》就是汉代所谓"声曲折"的看法,认为这种声 曲折实即声音谱,即用汉字来描摹一首歌曲在歌唱中曲时、折时的声音情状, 供歌者寻字声而演唱。在此基础上,文章又进一步研究了《公莫巾舞歌行》 的词句构成和声字结构,总结其规律,得到了《公莫巾舞歌行》全部二十解歌 词。在歌词的释读过程中,主要是因字形、字音或字意相近的字来寻其原字, 并参考古乐府及汉魏六朝诗歌的某些成句。从解得的歌词来看《公莫巾舞 歌行》应是一首思君去时曲。由于《公莫巾舞歌行》是思妇怨愁的主题,与其 原曲"项庄剑舞"的内容大异,所以它的原歌词就不可能是现行的歌词,现行 的歌词当是用另外一首乐府歌词填进这首曲子的。这首置人的乐府其原歌 词今虽不传,但它留下的"思君去时"之音,却是中国诗歌史上传唱不绝的 声音。

今鼓吹铙歌三首,载《宋书·乐志》,上个世纪 40 年代,逯钦立根据郭茂倩《乐府诗集》"凡古乐录,皆大字是辞,细字是声,声辞合写"的说法及《道藏》所载玉景山《步虚经·步虚吟》三首之记谱方式,认为《宋书·乐志》收录的《圣人治礼乐篇》、《公莫篇》及《今鼓吹铙歌》就是这种诗曲相杂之口头乐谱③,从而开了今鼓吹铙歌三首研究的先声。上个世纪末,叶桂桐又在逯钦立研究的基础上,开始解读今鼓吹铙歌三首,他的做法是,先将可视为声字的字剔除,然后再将余下的字作为歌词来训诂、解释,最后得到三首诗的内容④。逯先生和叶先生在研究今鼓吹铙歌三首方面所作的努力和尝试是令人钦佩的,但其路径和结论却存在很大的疑问。《〈宋书·乐志〉今鼓吹铙歌三首研究》一文认为,今鼓吹铙歌三首实为汉代记写的文字记声乐谱,且就

① 郑穆:《宋书·乐志》卷末校语,见沈约《宋书》,北京:中华书局1974年版,第667页。

② 严羽:《沧浪诗话》,郭绍虞校释,北京:人民文学出版社 1983 年版,第 212 页。

③ 逯钦立:《汉魏六朝文学论集》,西安:陕西人民出版社 1984 年版,第95—108 页。

④ 叶桂桐:《刘宋今鼓吹铙歌三首解读》,《文献》1995 年第 3 期。

是今存汉鼓吹铙歌十八曲中的《上邪》、《艾而张》及汉鼓吹铙歌中另一首已亡佚的歌词《晚芝》的曲谱。

《宋书·乐志》所载铎舞歌诗二篇,即《圣人制礼乐篇》和傅玄所作《云门 篇》。其中,《圣人制礼乐篇》一篇"声词杂写,不可复辨"①,古来莫有解者。 1945年, 录钦立将两篇对比, 发现二者有不少字是相对应的, "悉大同而小 异"②.因此认为《云门篇》是傅玄直接改易《圣人制礼乐篇》而来。嗣后孙楷 第作了更为细致的研究,发现《圣人制礼乐篇》中"有许多与第二篇(即《云门 篇》)有关的字。在这些有关的字中,有的是字完全相同,有的字形相近,有 的字音相近,有的字意相近"③,于是认定二者为同一篇,以为《圣人制礼乐 篇》不讨是"带声谱的傅玄辞"④而已。录钦立、孙楷第对《圣人制礼乐篇》的 破译无疑是成功的,但是他们对两篇作品的关系的认定却有待于商榷。另 外,二位先生虽然读出了《圣人制礼乐篇》的大部分歌词⑤,但仍有少部分未 及读出,笔者用孙先生的方法将余下的歌词读出,倘若把它们与逯、孙二位先 牛读出的词句合在一起,即可完成对汉曲《圣人制礼乐篇》的复原,写出其乐 诗和徒诗的形态。而根据所复原的《圣人制礼乐篇》,则可断定:《圣人制礼 乐篇》和《云门篇》并非是同一篇,先是汉有《圣人制礼乐篇》,曹魏当国,改易 其词作《太和时》以当之,至晋立,则令傅玄改易《太和时》作《云门篇》以代 之。铎舞像武舞,则铎舞舞者所持自为金铎,其名义必是因金铎得之。铎舞 最初可能为北方民间舞蹈,后为汉室所采,陈于殿庭。当然,进入汉乐府的铎 舞肯定已不是其原始的形态,按照其歌词的描述,应该是参以周《大武》而做 过改编,其乐义已是专颂圣人的制礼乐之功,这和《巴渝舞》当时被采入乐府 的情形是一样的。关于铎舞的表演形态,歌词本身已作了生动的描绘,我们 自可在阅读欣赏中获得具体的感受。

次说南北朝乐府。

古辞《欢闻》与《欢闻歌》二首,均载《玉台新咏》卷十。《欢闻歌》二首题梁武帝作,郭茂倩《乐府诗集》把第一首归《欢闻歌》,第二首则归《欢闻变歌》,题王金珠作,与《玉台新咏》不同⑥。按,《欢闻歌》为模仿古辞《欢闻》而作,一般说来,题意和作法应与原作相统一,但第二首的题意和作法却与古辞

① 郭茂倩:《乐府诗集》,第784页。

② 逯钦立:《汉魏六朝文学论集》,第105页。

③ 孙楷第:《沧州集》,北京:中华书局 1965 年版,第 482 页。

④ 同上书,第481页。

⑤ 按,逯钦立的文章成于1945年,孙楷第的成于1947年,孙文后出,已尽包逯说,且较逯说为详,故本文所举,只标孙说。

⑥ 郭茂倩:《乐府诗集》,第656-657页。

了不相类,《乐府诗集》将其归人《欢闻变歌》是正确的。现在较为一致的看法是,古辞《欢闻》是吴歌中典型的古曲古辞,属具有浓厚民间色彩的情歌;《欢闻歌》乃文人仿古辞而作,词艳意淫,与古辞大异其趣。《古辞〈欢闻〉与〈欢闻歌〉考论》一文认为,《欢闻》与《欢闻歌》都是以乐府情歌的形式来表现佛经内容的。古辞《欢闻》表达的是佛教徒企升虚空天的愿望,《欢闻歌》则表达了佛教徒企升清静梵天的愿望。两首歌曲的创作者均为梁武帝萧衍,时间约为天监十五年(516)至天监十八年(519)左右。

梁三朝乐"四十四设寺子导安息孔雀凤凰文鹿胡舞登连上云乐歌舞 传",载《隋书·音乐志》,据《古今乐录》,现存周捨的《上云乐》及梁武帝的 《上云乐》七曲并属此伎目中的辞曲。作为研究中国古典戏曲、音乐、舞蹈、 诗歌的重要史料,这个伎目长期以来备受学界重视。老一辈学者向达、徐嘉 瑞、周贻白、董每戡、任中敏以及后来的一些学者都曾对它进行过研究,讨论 的问题主要集中在这几个方面:一是伎目的读解,二是周捨的《上云乐》是否 为伎目中歌词,三是梁武帝的《上云乐》是歌舞曲辞还是戏剧。综合各家所 说,可谓众说纷纭,莫衷一是,看来这些问题的讨论还有继续进行的必要。除 了这些问题外,关于此伎目的结构、演出形式及其创作意图、背景等等,也是 研究此伎目需要面对的重要问题,但到目前为止,研究界似乎还没有太多的 注意。《梁三朝乐"上云乐歌舞伎"研究》一文认为,这个伎目正确的断句应 当是:"四十四,设寺子导安息孔雀、凤凰、文鹿、胡舞登,连上云乐歌舞伎。" 伎目中"寺子导"一节为俳伎,周捨的《上云乐》则是为配合此俳伎而读诵的 俳歌词,其搬演的是历史上安息国王遣侍子入朝贡献的故事。胡舞紧接俳伎 为第二场,为安国胡舞之遗。梁武帝的《上云乐》是胡舞之后的另一场演出, 其性质是一组专咏神仙之事的歌词,分别写萧史和弄玉、桐柏真人王子乔、方 丈台东宫灵照夫人、方诸东华山上青君宫中的"天仙上真"、白玉龟台九灵太 真元君西王母、太上老君丹药及丹书、句曲山三茅君,并非专写西王母与穆天 子瑶池会的故事。它们实为互不连属的七个神仙故事;既无中心人物,也无 上下统一的故事情节,不过是一组专咏神仙之事的歌词而已,将它们看做一 出歌舞戏的戏词显然是不符合事实的。伎目的创作是为天监十二年(513) 元会间庆祝梁武帝五十岁大寿之用。

梁武帝《江南弄》七曲是《上云乐》七曲的姊妹篇,乃改西曲而成,属清商曲辞。这组歌曲之所以为世所重,主要是它牵涉中国文学史上的一个重要问题即词体起源,至于其他方面,学者则较少论及。《梁武帝〈江南弄〉七曲研究》一文讨论的问题是:一、《江南弄》的名义、来源;二、《江南弄》与仙道;三、《江南弄》与佛曲;四、《江南弄》的历史背景。认为《江南弄》并非是单纯

地描绘女性的艳歌,其深层的目的是歌仙道,咏长生。《江南弄》歌词之所以体现出了诸多词性方面的特征,绝非偶然,乃是作者为适应某一种新的音乐形式(即佛曲或胡吹旧曲)的要求而刻意求变的结果,从这个意义上来讲,《江南弄》是可以定性为词的。《江南弄》产生于梁代制礼定乐的大背景之下,具体说来,它是梁武帝为天监十二年元会间庆祝其生日而精心制作的乐歌。

《通志》郑樵列《舍利弗》、《法寿乐》、《阿那瓌》、《摩多楼子》为梵竺四 曲,后人颇为疑惑,任中敏就说:"顾阿那瓌原为蠕蠕国主,其辞之作者与时代 均不详,谓之梵竺之曲,或不尽然。"故任先生认为此"四曲之会合,实近于拼 凑"①。笔者以为,此四曲郭茂倩《乐府诗集》卷七十八《杂曲歌辞》也并列 之, 且顺序与郑樵相合, 这说明郑樵和郭茂倩的做法应有所本, 不可能是随意 杂凑。而我们今天之所以有这样的疑惑,正在于郑氏和郭氏之前的记录者在 载录时没有一个详细的说明②,因此,进一步考察和了解此四曲的历史形成 和历史面目,是很有必要的。《〈通志〉"梵竺四曲"考略》一文认为,《舍利 弗》是中土善声沙门截取《妙法莲华经》中世尊所说的偈并裁减经中的一些 情节而成的呗声,与西域所传梵剧《舍利弗传》并无关系:《法寿乐》是文惠太 子为配合自编舞蹈《法乐梵舞》的演出而令王融创作的乐歌,非呗声或徒诗: 《阿那瓌》为蠕蠕国遗存的佛曲,此曲名非原曲名,后来的好事者用此曲填写 新词歌蠕蠕主阿那瓌的事迹,于是就用阿那瓌的名字为曲名,取代了旧的曲 名;《摩多楼子》则是从西域传入的佛曲,今传歌词肯定不是其原歌词,只是 在它传入中土后,才有好事者沿用其名写了歌词,借以言"征战行役之苦", 并非是因梵剧《舍利弗传》中有征戍情节而拟述之。

本书载录的是作者关于汉魏六朝乐府研究的专题论文,重在推原其历史 真相,还原其本来面目。因此,运用历史考据学的方法对本书来讲就显得十 分重要,本书对各个问题的研究都力图贯彻这一研究理念。遗憾的是,笔者 学积不厚,资质愚钝,虽然已尽其所能而为,但所论未必能够切于事情物理, 若世之大雅君子不以为陋而见弃,为之补缺、辨疑,则亦此书之幸也。

① 任半塘:《唐戏弄》,上海:上海古籍出版社 1984 年版,第 650 页。

② 《舍利弗》、《法寿乐》、《阿那瓌》、《摩多楼子》四曲,郑氏以为是前代遗声,其来源难详,当 俟可考。他说:"遗声者,逸诗之流也。今以义类相从,分二十五正门,二十附门,总四百十 八曲。无非雅言幽思,当采其目,以俟可考。今采其诗以人,系声乐府。"(《通志》,北京:中 华书局 1987 年版,第 631 页)

汉《房中祠乐》与《安世房中歌》十七章

汉《安世房中歌》十七章,载《汉书·礼乐志》,为汉乐章之鼻祖,对历代宗庙乐的创制曾发生过极大的影响,是研究汉初历史、音乐、文学的重要文献。由于其产生的时代较远,史书中对它的记述又过于简略,所以给后来的研究者留下了很多不太容易认识清楚的问题。这些问题主要集中在这几个方面:一是《安世房中歌》的作者及创作年代。二是《房中祠乐》与《安世房中歌》究竟是同一首歌曲还是不同的两首歌曲。三是《安世房中歌》之题名中"房中"的名义。四是《安世房中歌》之内容为何"未有祖宗之事"。五是《安世房中歌》中的六个"孝"字的具体含义。六是《安世房中歌》十七章的篇名和分章。这些问题,汉以后不少学者都曾作过艰苦的探索和研究,取得了令人瞩目的成绩。但毋庸讳言的是,这些问题的研究有些方面至今看起来却不是那么圆满,而且有的在理解上还存在着一些根本性的错误。鉴于这样的情况,笔者就想把这些问题重新提出来进行探讨,希望能够促成这些问题的解决。不妥之处,敬希学界批评指正。

一、《安世房中歌》的作者及创作年代

《安世房中歌》的作者,古今大多认为是汉高祖唐山夫人,但也有一些学者另出他说,如宋代的陈旸、郭茂倩,就以为《安世房中歌》是出于武帝时司马相如等文人之手。陈旸云:

汉高帝时,叔孙通制宗庙礼,有《房中祠乐》,其声则楚也。孝惠更名为《安世》,文、景之朝无所增损。至武帝定郊祀礼,令司马相如等造为《安世曲》,合八音之调,《安世房中歌》有十七章存焉。①

郭茂倩云:

① 陈旸:《乐书》卷一百六十二,《景印文渊阁四库全书》第211册,第745页。

武帝时,诏司马相如等造《郊祀歌诗》十九章,五郊互奏之。又作《安世歌诗》十七章,荐之宗庙。①

而明代的徐献忠则据《史记·张苍传》"苍书无所不观,无所不通,而尤善律 历"一文,疑《安世房中歌》中有张苍的作品②。今人姚大业、黄纪华又据《隋 书·何妥传》"其《休成》、《永志》二曲,叔孙通所制也"一语,以《安世房中 歌》为叔孙通的制作③。陈旸、郭茂倩的说法,盖本司马贞索隐而来,《史记· 乐书》云:"至今上即位,作十九章,令侍中李延年次序其声,拜为协律都尉。" 司马贞索隐:"《礼乐志》:《安世房中乐》有十九章。"按、《史记》所谓"十九 章"实指《郊祀歌》十九章,非为《安世房中乐》十九章(应是十七章),司马贞 误,陈旸、郭茂倩此说显然是沿司马贞之误而不察。至于徐献忠的看法,乃由 推测而来,本不可相信。而姚大业、黄纪华的结论则是误解《隋书·何妥传》 文义所致,已有学者明辨之④。由于这些看法的不可取,于是人们就更加坚 定地认为、《安世房中歌》为唐山夫人作"自班固已云然,实无可致疑"⑤。事 情果真如此吗? 笔者以为,陈旸、郭茂倩等人的说法固不足取,但《安世房中 歌》为汉髙祖唐山夫人所作这一看法却并非是"无可致疑"。首先《安世房 中歌》乃宗庙乐,用于祭祀祖宗神灵,歌先祖功德。考《安世房中歌》内容,其 所歌对象为汉高帝刘邦,并不是高帝之先祖,这已然明确了《安世房中歌》所 祀祖先为汉高帝。既然如此,唐山夫人又怎么可能于高帝健在时写出祭祀高 帝神灵、歌颂高帝功德的宗庙歌曲来呢? 其次,武帝时诸多文人所作的《郊 祀歌》十九章,由于"多尔雅之文",当时"通一经之士不能独知其辞,皆集会 五经家,相与共讲习读之,乃能通知其意"⑥。与之相比较,《安世房中歌》辞 义的尔雅古奥是不遑相让的,这一点,古代的一些学者早已指出过,如刘安世 就称其"格韵高严,规摹简古,骎骎乎商周之《颂》"②,陆时雍认为其"视《封 禅颂》则庄,视《郊祀歌》则轨矣"⑧,沈德潜则云:"《郊庙歌》近《颂》、《房中

① 郭茂倩:《乐府诗集》,北京:中华书局 1979 年版,第1页。

② 徐献忠:《乐府原》、《四库存目丛书》,济南:齐鲁书社 1997 年版,第 733 页。

③ 姚大业:《汉乐府小论》,天津:百花文艺出版社 1984 年版,第 14 页。黄纪华:《汉〈房中祠乐〉的时代作者辨》、《湖北师范学院学报》1985 年第 3 期。

④ 赵敏俐:《汉代诗歌史论》,长春:吉林教育出版社 1995 年版,第54页。

⑤ 萧涤非:《汉魏六朝乐府文学史》,北京:人民文学出版社 1984 年版,第 34 页。赵敏例:《汉代诗歌史论》,第 51 页。

⑥ 司马迁:(史记),北京:中华书局 1959 年版,第 1177 页。

⑦ 马永卿编,王崇庆解:《元城语录解》卷中,《景印文渊阁四库全书》第863册,第370页。

⑧ 陆时雍:《古诗镜》卷三十三,《景印文渊阁四库全书》第1411册,第278页。

歌》近《雅》,古奥中带和平之音。不肤不庸,有典有则,是西京极大文字。"① 如果作进一步的考察我们还会发现、《安世房中歌》的文辞有很多是熔铸上 古经典语汇而来,比如"我定历数"一语,就取自《尚书》中的"天之历数在汝 躬","其邻翼翼"一语取自《尚书》中的"臣哉邻哉!邻哉臣哉",而"嘉荐芳 矣"一语,则直用《仪礼·士冠礼》之醴辞"甘醴惟厚,嘉荐令芳"。其他如"清 思黝黝, 经纬冥冥"、"诏抚成师"等句, 或取自诸子, 或撷于史传, 不一而足。 这样广泛熔铸上古经典语汇而成篇的"极大文字",相信也是"通一经之士不 能独知其辞"的,而必须要"集会五经家,相与共讲习读之,乃能通知其意"。 《郊祀歌》的难读,当然是因其文字并非是出于一人之手,乃是诸多文人共同 制作的结果,由于集中了那么多人的学问、知识和才华,在作为郊祀乐的统一 框架下,其义必博大而精深,其辞必广泛而渊雅,通一经之十自然是难以独知 其辞的。《郊祀歌》的情形如此,我们就很难想象与之同为朝廷郊庙乐的《安 世房中歌》的创作会是出于一人之手,而且是一妇人之手。最后,也是最为 重要的一点,按《礼乐志》,班固并没有说《安世房中歌》的作者是唐山夫人, 将《安世房中歌》的作者看成是唐山夫人,实际上是后人对《礼乐志》的一种 误读。这一点,早年逯钦立就曾指出过②。为了彻底地弄清楚这个问题.我 们实有必要对《礼乐志》的记述重新作认真的考察。《礼乐志》云:

又有《房中祠乐》,高祖唐山夫人所作也。周有《房中乐》,至秦名曰《寿人》。凡乐,乐其所生,礼不忘本。高祖乐楚声,故《房中乐》楚声也。孝惠二年,使乐府令夏侯宽备其箫管,更名曰《安世乐》。……《安世房中歌》十七章,其诗曰……

从行文上来看,唐山夫人所作庙乐高祖时只称《房中祠乐》或《房中乐》,其称《安世乐》,乃是在孝惠二年(前 193)夏侯宽"备其箫管"之后。这就是说,从《房中祠乐》到《安世乐》的更名,中间是存在着"备其箫管"这一个过程的。关于"备其箫管"这一过程,过去我们一般是把它解作为《房中祠乐》备配箫、管之乐器,如萧涤非先生就解为"又从而增加箫管,丝竹合奏"③。由于认为"备其箫管"这一过程仅仅是为《房中祠乐》"增加箫管,丝竹合奏",无关乎其

① 沈德潜:《古诗源》,北京:中华书局 1963 年版,第 38 页。

② 逯钦立说:"此歌《文选补遗》及《广文选》、《诗纪》均属唐山夫人。逯案、《汉书》仅谓唐山夫人作乐、乐与辞非一事、此质之汉志可知、似不得即署唐山夫人。"见《先秦汉魏晋南北朝诗》、北京、中华书局 1983 年版、第 147 页。

③ 萧涤非:《汉魏六朝乐府文学史》,第35页。

音制、内容,因此论者也就自然把从《房中祠乐》到《安世乐》看做一次简单的名称变更,将二者视为了同一首曲子。对"备其箫管"这一过程作这样的理解,其实是十分错误的,它完全不符合班固文字的原意。应该特别引起我们注意的是,此所谓"箫管",并不是泛指一般的箫、管之演奏乐器,而是特指专门用于审音正律的"箫管",二者在用途上有着根本的不同。古人制雅乐,每以箫管为旧曲或新采选的歌词审音正律,其音人箫管者谓之中律,不入箫管者谓之不中律。故"备其箫管"的意思就是,以箫管为《房中祠乐》及新采选的歌词审音正律,使其备具五音六律,以合八音之调。如将《礼乐志》此文与《汉书》及《晋书》中的另外几处记述互为详参,我们就更可以清楚"备其箫管"一语的含义了。《汉书·食货志》述上古采诗献诗的情形云:

孟春之月,群居者将散,行人振木铎徇于路,以采诗,献之大师,比其音律,以闻于天子。

《礼乐志》述《郊祀歌》的创作云:

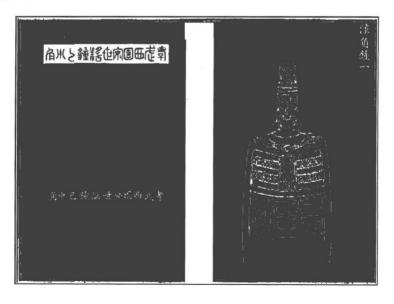
乃立乐府,采诗夜诵,有赵、代、秦、楚之讴。以李延年为协律都尉, 多举司马相如等数十人造为诗赋,略论律吕,以合八音之调,作十九章 之歌。

《晋书・乐志》述晋代制乐的情况云:

泰始九年,光禄大夫荀勖始作古尺以调声韵,仍以张华等所制高文陈诸下管。

大师的"比其音律",李延年的"略论律吕,以合八音之调",荀勖的"作古尺以调声韵","以张华等所制高文陈诸下管",其实就正同于夏侯宽的"备其箫管",都是指按照宫廷雅乐的要求来为旧乐或采选的歌词审音正律。这就表明,从《房中祠乐》到《安世乐》,就不只是一个简单的名称变更,中间实际上是经过了夏侯宽为《房中祠乐》审音正律并合之以新的歌词这样一个重要过程,由于有了这一个过程,二者在音制和内容上已有了根本的不同。因有此根本的不同,二者当然就不再是同一首曲子而应该是两首不同的曲子了。那么,经夏侯宽"备其箫管"之后的《安世乐》与《礼乐志》后文提到的《安世房中歌》十七章又是什么样的关系呢?考《宋书》,《安世乐》与《安世哥》或《安

世》并称,并不区别,是《安世乐》、《安世哥》或《安世》名虽小异,其实一也,而 且,其中的《安世哥》明显可以看出是《安世房中歌》之省称,因此可以断定, 《安世哥》与《安世乐》或《安世》俱为《安世房中歌》之省称无疑。又、《西清 古鉴》卷三十六载有一西汉角钟,上刻铭曰"孝武西园安世摇钟已中角"(见 图),解者云:"按、《汉书》:'《房中祠乐》,高祖唐山夫人所作。孝惠二年,使 乐府令夏侯宽备其箫管,更名曰《安世乐》。'此铭曰'安世'是已。"《安世房中 歌》至孝武时早已有歌词,其不称《安世房中歌》而称《安世》,自然也是简《安 世房中歌》之名而称之。由此可见,孝惠二年更名后的《安世乐》实际上就是 《安世房中歌》。至于为什么称其为《安世房中歌》、大概是新曲《安世乐》本 就是在旧曲《房中祠乐》的基础上改编而来的,故合新旧曲名而称之。还需 要补充说明的是,惠帝之所以要改定高祖时所作的《房中祠乐》,显然是认为 唐山夫人所作多用民间楚声,与作为雅乐正声的庙乐的要求相去甚远,故而 才令夏侯宽作审音正律的工作。也就是唐山夫人所作《房中祠乐》确实存在 这样的严重问题,需要整改,所以即使是夏侯宽作了审音正律、合之歌诗的努 力,也难以完全消除其不合于郊庙雅乐要求的成分,仍然还有班固所说的 "又不协于钟律"①、荀爽所说的"雅声未至"②、刘勰所说的"丽而不经"③的 情况存在。



① 班固:《汉书》,北京:中华书局 1962 年版,第 1071 页。

② 李昉等:《太平御览》卷五百八十六引颜延之《庭诰》,北京:中华书局 1960 年版,第 2640 页。

③ 刘勰撰,范文澜注:《文心雕龙注》,北京:人民文学出版社 1958 年版,第 101 页。

在对相关材料及《礼乐志》的记述作了这些考察和研究之后,我们对《安世房中歌》的作者和创作年代也就十分清楚了。很明显,《房中祠乐》与《安世房中歌》并不是同一首曲子而是不同的两首曲子。《房中祠乐》为汉高祖唐山夫人所作,《安世房中歌》则是孝惠二年乐府令夏侯宽用审定之后的新乐与新采选的歌词合乐而成的歌曲,歌词的作者应为惠帝时代的相当一批文人,单凭某一个人的力量是难以创制出这样的"西京极大文字"来的。《安世房中歌》的创作年代,过去因人们将《安世房中歌》和《房中祠乐》混而为一,误认为是汉高祖唐山夫人所作,所以几乎都是把它认定在高祖在世的时间之内。比如,宋王益之定为汉七年(前 204)①,陆侃如、冯沅君以为大约作于汉五年②,郑文认为大概作于汉六七年间③,陈直则以诗中"盖定燕国"是写十二年高祖平定燕王卢绾的谋反,认为作于汉十二年④。现在,当我们了解了《安世房中歌》的形成是这样的一个过程之后,这些说法的不可靠也就是显而易见的了。

二、唐山夫人与《房中祠乐》

《房中祠乐》的作者唐山夫人,师古注引服虔曰:"高帝姬也。"引韦昭曰: "唐山,姓也。"文献所载,如此而已,所以要想进一步了解其身世已经是十分 困难了。不过,下面的几条材料倒是能够为我们提供一些关于她的简单情况。《汉书·外戚列传》云:"汉兴,因秦之称号,帝母称皇太后,祖母称太皇 太后,適称皇后,妾皆称夫人。又有美人、良人、八子、七子、长使、少使之号 焉。"据此可知夫人在汉初是地位仅次于皇后的嫔妃,唐山夫人既称夫人,则 其地位自是等于高祖戚夫人、薄夫人、管夫人、曹夫人之属,在内职中算是很 高了。《外戚列传》又云:"高祖崩,诸幸姬戚夫人之属,吕后怒,皆幽之不得 出宫。而薄姬以希见故,得出从子之代,为代太后。"又《史记·外戚世家》 云:"及高祖崩,吕氏夷戚氏,诛赵王,而高祖后宫唯独无宠疏远者得无恙。" 从这两条记载来看,唐山夫人在高祖去世之后的岁月里日子肯定是不会好过 的,她以妇人之身而为高祖制庙乐,可谓是备极宠荣,出尽了风头,而以吕氏 之凶狠妒残,她又何能得无恙邪?

《房中祠乐》的创作年代,《魏书·乐志》说作于汉六年,然恐不确。考《汉书·叔孙通传》,叔孙通汉二年从弟子百余人降汉,汉王拜通为博士。汉

① 王益之:《西汉年纪》卷二,《景印文渊阁四库全书》第329册,第20页。

② 陆侃如、冯沅君:《中国诗史》,北京:人民文学出版社 1956 版,第170 页。

③ 郑文:《汉诗研究》,兰州:甘肃民族出版社 1994 年版,第 31 页。

④ 陈直:《文史考古论丛》,天津:天津古籍出版社 1988 年版,第 44 页。

七年,通为奉常,九年则为太子太傅一直到十二年高帝崩,是叔孙通为奉常的时间在汉七年至汉八年之间。因奉常之职是掌宗庙礼仪及庙乐制作,而《房中祠乐》又是在叔孙通因秦乐人而制作宗庙乐期间完成的,所以《房中祠乐》的创作只可能是在汉七年至汉八年叔孙通的这个任职时间。

《房中祠乐》既称"祠乐",则其为宗庙祭祀乐无疑。至于高帝为何要造 《房中祠乐》、《礼乐志》已有所交代,这就是"乐其所生,礼不忘本"。过去,由 于我们把《房中祠乐》与《安世房中歌》视为同一支曲子,没有将《房中祠乐》 单独作为一首曲子进行研究,所以对这一条说明该曲创作目的的重要材料并 没有引起足够的重视。下面我们就对它作一个简单的分析。按、《礼乐志》 中的这句话实本《礼记・乐记》而言。《乐记》曰:"乐也者,施也;礼也者,报 也。"注:"言乐出而不反,而礼有往来也。乐,乐其所自生,而礼反其所自 始。"又云:"乐章德,礼报情,反始也。"疏:"《正义》曰:此明礼乐之别,报施不 同。乐也者,施也者,言作乐之时,众庶皆听之而无反报之意,但有恩施而已, 故云乐也者,施也。礼也者,报也者,礼尚往来,受人礼事,必当报之也。故 《曲礼》云:'往而不来,非礼。'故云礼也者,报也。乐,乐其所自生者,此广明 上乐者施也。自,由也,言王者正乐,欢乐其己之所由生,似若武王民乐其武 德,武王由武功而生王业,即以武为乐名,以受施处立,名无报反之义也。而 礼反其所自始者,言王者制礼必追反其所由始祖,若周由后稷为始祖,即追祭 后稷,报其王业之由,是礼有报也。乐章德者,覆说乐者施也。言乐但施恩而 已,不望其报,是乐章明其盛德也;礼报情反始也者,此覆说上礼者报也。言 行礼者,他人有恩于己,己则报其情,但先祖既为始于子孙,子孙则反报其初 始。以人意言之,则谓之报情,以父祖子孙言之,则谓之反始,其实一也。"根 据郑注和孔疏,我们不难明白,高祖之所以要制作《房中祠乐》这样的宗庙 乐,乃是"作乐以祀其先,所以章显先王之德于歌颂舞列之间也":"制礼以祀 其神,所以报答其生育之情而反吾本生之初也"①。那么,《房中祠乐》所祠又 是高帝的哪些祖宗神灵呢?据《史》、《汉》,高帝"甚重祠而敬祭",他曾说: "今吾以天之灵,贤士大夫定有天下,以为一家,欲其长久,世世奉宗庙亡绝 也。"②为此,他曾两度立庙以祠祖先。一是汉二年,令萧何立宗庙社稷宫室 县邑于栎阳,此次立宗庙虽不知其具体所祠为何主,然《汉书・高帝纪》说: "及高祖即位,置祠祀官,则有秦、晋、梁、荆之巫,世祠天地,缀之以祀。"师古 引应劭曰:"先人所在之国悉致祠,巫祝博求神灵之意也。"引文颖曰:"巫掌

① 丘浚:《大学衍义补》卷三十六,《景印文渊阁四库全书》第712册,第458页。

② 班固:《汉书》,第71页。

神之位次者也。范氏世任于晋,故祠祀有晋巫;范会支庶留秦为刘氏,故有秦巫;刘氏随魏都大梁,故有梁巫;后徙丰,丰属荆,故有荆巫也。"尔时太公尚在,故知秦、晋、梁、荆之巫所祠为高帝自范氏至丰公的历代祖先。二是汉十年太上皇去世,八月令诸侯王皆立太上皇庙于国都。上面我们曾说过,《房中祠乐》乃作于汉七年至汉八年叔孙通任奉常职的时间,而此时太上皇尚在,因此《房中祠乐》所祠神主,只可能是循汉二年故事,为高祖自范氏至丰公的历代祖先而非他。以前,我们通常以为高祖起自闾巷,出身细微,祖宗无功德可表,以此而否定《房中祠乐》祭祀娱神、歌先祖功德的性质,这是不符合我们以上所说的事实的。

《房中祠乐》的音乐性质、《礼乐志》云:"高祖乐楚声,故《房中乐》楚声 也。"然而《宋书・乐志》则曰:"周又有《房中》之乐,秦改曰《寿人》,其声楚 声也,汉高好之。"照班固的说法,《房中祠乐》是因高祖乐楚声才用楚声的; 而照沈约的说法,《房中乐》在周、秦本就是用楚声,并非是在汉代才用楚声 的。班氏述之在前,沈约言之在后,依常理而言,很可能是沈约的记述出了问 题。然而在考察中我们发现,沈约的说法却并非是没有依据的。《吕氏春 秋·季夏纪》曰:"禹行功,见涂山之女,禹未之遇而巡省南土,涂山氏之女乃 令其妾待禹于涂山之阳。女乃作歌,歌曰:'侯人弓猗。'实始作为南音,周公 及召公取风焉,以为《周南》、《召南》。"《左传・成公九年》"使与之琴,操南 音",注:"南音,楚声。"是《周南》、《召南》全为楚声。按,《周南》、《召南》即 周之房中乐。《仪礼・燕礼》云:"遂歌乡乐。《周南》:《关雎》、《葛覃》、《卷 耳》。《召南》:《鹊巢》、《采蘩》、《采蘋》。"郑玄注:"《周南》、《召南》、《国风》 篇也,王后、国君夫人房中之乐歌也。《关雎》言后妃之德,《葛覃》言后妃之 职,《卷耳》言后妃之志;《鹊巢》言国君夫人之德,《采蘩》言国君夫人不失职 也,《采蘋》言卿大夫之妻能修其法度也。"考《宋书・乐志》,也曾有涂山氏之 女"乃作哥,始为南音"的记载,可见沈约以周之《房中乐》为楚声,乃是本于 前代旧说,并非出于自己的杜撰。那么,这个旧说到底可靠不可靠呢?《太 平御览》卷五百六十六引《梁书》曰:"周备六代之乐,唯阙《六茎》与《五英》, 至秦余《韶武》、《房中》而已,始皇改《武》曰《五行》,《房中》曰《寿人》,衣服 用《五行》之色。"又《通典》卷一百四十一云:"秦始皇平天下,六代庙乐惟《韶 武》存焉。二十六年改周《大武》曰《五行》、《房中》曰《寿人》,衣服同五行乐 之色。"说明在始皇二十六年(前 221)以前,秦国一直是用周之《房中乐》的, 所以吕不韦及其门人言周之《房中乐》为楚声,固可以说是因旧籍记载,但也 是亲见当日秦国所奏周之《房中乐》为楚声的,否则就不会轻易采此旧说了。 再根据后来的一些文献记载进行分析,周之《房中乐》也是应为楚声的。《旧

唐书·乐志》曰:"平调、清调、瑟调,皆周《房中曲》之遗声,汉世谓之三调。 又有赞调、侧调。 赞调者,汉《房中乐》也。高帝乐楚声,故《房中乐》皆楚声 也,侧调者生于楚调,与前三调总谓之相和调。"作为周《房中曲》之遗声的汉 世三调既然与作为楚调的汉《房中乐》并属相和调,就说明二者必有其共同 之处,这些共同之处最为明显的是反映在它们所用的乐器上。郭茂倩《乐府 诗集》录有《相和歌辞》诸曲所用乐器,兹列之如下:

平调曲:其器有笙、笛、筑、瑟、琴、筝、琵琶七种。

清调曲:其器有笙、笛(下声弄、高弄、游弄)、篪、节、琴、瑟、筝、琵琶 八种。

瑟调曲:其器有笙、笛、节、琴、瑟、筝、琵琶七种。

楚调曲:其器有笙、笛、弄节、琴、筝、琵琶、瑟七种。

比较可以看出,诸调除个别乐器外,其他用器几乎完全相同。三调与楚调在 用器方面如此之相似,正自表明三调虽随世而改,但还是承继了过去楚声的 一些东西,而这也恰好印证了作为三调源头的周之《房中乐》的楚声性质。 由于周之《房中乐》本为楚声,这就提醒我们,《礼乐志》云"高祖乐楚声,故 《房中乐》楚声也"这句话,就不能像原来一样仅仅是拘泥于字面来理解,而 要因此作出更进一步的解释了。结合我们上面的考述来看,最有可能的情形 是、《房中祠乐》制作时仍是用周《房中乐》旧曲(也即楚旧声),但由于高祖乐 好时兴的楚声,故又加进了一些时兴的楚声以变之。周之旧曲固为楚声,但 毕竟距汉已有数百年,彼时之楚声与此时之楚声已有了很大的差别,高祖以 其所好而欲变之,原因正在于此。而以时兴楚声以变旧楚声这项工作,乃是 由唐山夫人具体负责完成的,故而才题作"高祖唐山夫人所作也"。笔者以 为,班氏所述,应该作这样的理解才为合理。

三、"房中"考

《安世房中歌》题名中的"房中"二字,前人多所误解。一是把它的意思 和《史记・封禅书》所言"房中"等同看待。《史记・封禅书》云:"后四岁,天 下已定,诏御史,令丰谨治枌榆社,常以四时春以羊彘祠之。令祝官立蚩尤之 祠于长安。长安置祠祝官、女巫。其梁巫,祠天、地、天社、天水、房中、堂上之 属;晋巫,祠五帝、东君、云中君、司命、巫社、巫祠、族人、先炊之属:秦巫,祠社 主、巫保、族累之属;荆巫,祠堂下、巫先、司命、施糜之属;九天巫,祠九天。皆

以岁时祠宫中。"司马贞索隐:"《礼乐志》有《安世房中歌》,皆谓祭时房中、堂 上歌先祖之功德也。"意谓《安世房中歌》之"房中"就是《史记》此文所说的 "房中",此实大谬不然。《史记》所说的梁巫、晋巫、秦巫、荆巫、九天巫所祠 的,乃是指具体的神,并非指地方。如梁巫所祠者为天地之神、天社之神、天 水之神、房中之神、堂上之神:荆巫所祠的则是堂下之神、巫先之神、司命之 神、施糜之神。怎能说是祭时在房中、堂上歌先祖之功德呢①? 二是认为房 中即祠堂。陆侃如、冯沅君说:"试看'房中'原有'祠'字,便知不指闺房。 《后汉书》(卷七《桓帝纪》)'坏郡国诸房祀'句注:'房谓祠堂也。'亦可助 证。"②言"房中"不指闺房是正确的,引《后汉书》注说"房谓祠堂"也对,但问 题是,李贤所解是说"房"而不是说"房中",作为郡国祠堂的"房"与作为京师 太庙中的"房中"毕竟不能看做是同一回事,故李贤注是不得引作"房中"之 解的。三是认为房中即宫中之庙。陈本礼云:"诗名房中,当是宫中之庙,非 希祭大享之太庙也。"③按、《汉书·礼乐志》明言《房中祠乐》是高帝时制作 的宗庙乐,《安世房中歌》则是孝惠二年制作的专祠高帝的乐章,既是宗庙 乐,当然是在袷祭大享时演奏的,其演奏地点非太庙而何? 陈氏之论固不足 辨矣。四是直以"房中"为宫中妇女居处。《通志》卷四十九云:"房中乐者, 妇人祷祠于房中也,故宫中用之。"《通雅》卷二十九云:"房中之乐,奏于堂上 之房也。"关于这一看法形成的原因,梁启超一针见血地指出:"因歌名《房 中》,又成于妇人之手,后世望文生义,或指为闺房之乐。"④已足可见此论之 荒谬不可取。也就是鉴于前人对"房中"二字的误解之深,梁启超又重新作 了辨正:"'房'本古人宗庙陈主之所,这乐在陈主房奏,故以'房中'为名。"⑤ 梁任公以"房"为庙中之房,这是对的,然其将"房中"二字直剖为二进行解 释,以为"房中"的意思是"房之中",且言"房"为"古人宗庙陈主之所",此则 为误。考《仪礼》,于宗庙宫室尝有东房、右房、房中之称,关于它们在宗庙宫 室中的具体位置,朱熹曾据《仪礼》作过详细的描述:"《特牲馈食礼》'豆竻铏 在东房'注曰:'东房,房中之东当夹北。'则东夹之北,通为房中矣。室中之 西与右房之制,无明文。东夹之北为房中,则西夹之北盖通为室中,其有两房 者,则西夹之北通为右房也欤。"⑥可见东房、右房、房中是合二字而成的专有

① 参见郑文《汉诗研究》,第29—30页。

② 陆侃如、冯沅君:《中国诗史》,第172页。

③ 陈本礼:《汉诗统笺》,扬州:江苏广陵古籍刻印社 1987 年影印本。

④ 梁启超:《饮冰室专集》之七十四,北京:中华书局1989年版,第33页。

⑤ 同上。

⑥ 《御纂朱子全书》卷四十、《景印文渊阁四库全书》第721 册、第205—206 页。

名词,用于指称宗庙中的某一宫室,名称中的东、右、中三字乃表示该宫室所处的方向和位置,因此,"房"与"中"作为二字相连构成的一个固定称呼,是不能直剖为二而解其为"房之中"的。至于梁任公所说的"古人宗庙陈主之所",《通典》卷四十八说得非常明白:"循(贺循)又按:汉仪藏主于室中西墙壁坞中,去地六尺一寸。当祠则设座于埳下。礼,天子达向者牖也,谓夹户之窗。古者帝后异庙,今者共堂别室,制度不同,疑室户亦异。又按:古礼,神主皆盛以石函。余荐藉,文不备见。挚虞《决疑》云:庙主藏于户之外西牖之中,有石函,名曰宗祏,函中笥,以盛主。"是知"古人宗庙陈主之所"是在"室中",而并不如梁任公所言是在"房中"。

《安世房中歌》题名中的"房中"二字作为宗庙中某一宫室的专有名称,其实更可由汉代宗庙中本即有"房中"这一宫室得以确证。汉代庙制虽然不按古法,但各庙宫室形制,却是一本于周制。万斯同《庙制图考》云:"《汉旧仪》:高庙盖地六顷三十亩四步,堂上东西五十步,南北三十步。祠日立旗堂下,撞千石钟十枚,声闻百里。寝庙者,象生有衣冠,日四上食。卧床帷帐,咸具原宗庙者,朝廷行大礼,封拜诸侯王,酎金原宗庙。按,周时庙制,前为堂,后为室,两房为房,神主居近奥东面,汉时其制犹然。《汉旧仪》言已葬收主,为木函藏庙太室西墙埳中,后在帝主右,是其征也。"既然汉代宗庙宫室本于周制,有其堂、室、房、《安世房中歌》又是在高帝庙中表演的宗庙乐歌,那么、《安世房中歌》题名中的"房中"二字不是指宗庙中某一宫室又是指什么呢?

四、《安世房中歌》为何"未有祖宗之事"

庙乐之设,在于祭祀娱神、歌先祖功德。然而作为宗庙祭祀乐的《安世房中歌》的实际却是歌汉高帝功德,却并不言及高帝之祖宗的功德。这一点,已令当时的班固感到十分不满,所以他在《礼乐志》中批评说:"今汉郊庙诗歌,未有祖宗之事,八音调均,又不协于钟律。"对于《安世房中歌》中为什么会出现这一情况,现在研究者多持这样的看法,郑文说:"不过周之房中乐,为赞美周之先世而作,而刘汉不但不像周之'积德累善',而且'王迹之兴,起于闾巷,合从讨伐,轶于三代',无怪司马迁叹为'岂非天哉!岂非天哉!非大圣孰能当此受命而帝者乎!'在这样情形下,唐山夫人自然要在《安世房中歌》大力歌颂上帝、宣扬天命了。"①赵敏俐说:"其中最为突出的,就是作为祭祀飨礼之用的《安世房中歌》,却完全没有像《周颂》那样去歌颂祖先的功德,

① 郑文:《汉诗研究》,第25页。

去详细描写周人的祖先如何开创事业,写文王如何修齐治平,这里面没有周代统治者'天命靡常,惟德是辅'的战战兢兢的'敬德保民'之情,代之而起的却是自战国末年以来兴起的'五德轮回'观念,颂扬汉高祖的赫赫功绩和他的天生之德。"①笔者以为,《安世房中歌》的歌汉高祖功德而不言祖宗之事,实际上并不是因为高祖的祖先无功德可歌,也不是因为战国末年以来兴起的"五德轮回"观念的影响使然,而是另有其原因的。

首先是,《安世房中歌》歌汉高祖功德而不言祖宗之事,与惠帝时统治上层对高帝在宗庙中的位置所作出的定位有极为密切的关系。汉十二年高帝甫逝,群臣就开始议定其庙号和尊号,认为"帝起细微,拨乱世反之正,平定天下,为汉太祖。功最高,上尊号曰高皇帝"②。此议不久即为惠帝所采纳并付诸实施,《汉书·韦贤传》云:"至惠帝,尊高帝庙为太祖庙。"又《惠帝纪》称:"令郡诸侯王立高庙。"惠帝之所以尊高帝庙为太祖庙,按《汉书·韦贤传》的说法,乃是循"王者始受命,诸侯始封之君,皆为太祖"以及"王者祖有功而宗有德"的旧制,故而高祖之父太上皇不有庙号,唐帝亦不尊为其始祖。古者天子七庙,三昭三穆与太祖之庙而七,高帝在宗庙中的位置既定为太祖,就意味着自今而后他就是汉室天子宗庙中至高无上的祖宗,高帝以前的祖先在汉室天子宗庙中事实上已经没有了位置。由于汉室天子宗庙中的第一个祖宗是高帝而不是高帝之前的其他任何人,作为宗庙祭祀乐的《安世房中歌》当然就只能是歌汉高祖这位第一祖先的功德而不是高帝以前的其他祖先的功德了,其"不有祖宗之事",不亦宜乎!

其次是,汉王朝独特的庙制及新的庙乐制度决定了《安世房中歌》就只能是歌汉高帝功德而不言祖宗之事。古代天子七庙的形制,《通典》卷四十七引孙毓《议》云:"宗庙之制,外为都宫,内各有寝庙,别有门垣。太祖在北,左昭右穆,次而南。"可见它是一个严格按昭穆制度建立起来的宗庙建筑群,属都宫别殿形制。然而汉代的宗庙建设却完全不遵守这一古制,《后汉书·祭祀志》注引袁山松书载蔡邕《议》曰:"汉承亡秦灭学之后,宗庙之制,不用周礼,每帝即位,辄立一庙,不止于七,不列昭穆,不定迭毁。"以至于到了宣帝本始二年(前72),"凡祖宗庙在郡国六十八,合百六十七所",与京师帝后庙并为百七十六③。不仅如此,汉代"群庙不列都宫内"④,往往以独宫的形式居于不同的地方。据《史记正义》引《三辅黄图》及《括地志》,太上皇庙与高

① 赵敏俐:《汉代诗歌史论》,第43页。

② 班固:《汉书》,第80页。

③ 同上书,第3115页。

④ 万斯同: 《庙制图考》, 《景印文渊阁四库全书》第662册, 第196页。

帝庙虽同在雍州长安县西北长安故城中,却分别而居,太上皇庙乃在高帝庙 之北。后来,惠帝又在渭北和沛地为高帝建原庙。至于文帝之顾成庙、景帝 之德阳宫、武帝之龙渊、昭帝之徘徊、宣帝之乐游、元帝之长寿、成帝之阳池, 也都是各自居陵,独宫别处。由于汉室宗庙采用独宫体制,其祭祀也就表现 出了鲜明的特色,这就是祖庙并不合祭,而是分别祭祀,以至于形成了淫祀无 已,日不暇给的局面。《汉书·韦贤传》称当日祭祀的情形是"日祭于寝,月 祭于庙,时祭于便殿。寝,日四上食;庙,岁二十五祠;便殿,岁四祠。又月一 游衣冠。而昭灵后、武哀王、昭哀后、孝文太后、孝昭太后、卫思后、戾太子、戾 后各有寝园,与诸帝合凡三十所。一岁祠上食二万四千四百五十五,用卫士 四万五千一百二十九人,祝宰乐人万二千一百四十七人,养牺牲卒不在数 中"。其靡费人力物力之巨、令人叹为观止。也就是这种独特的庙制已经引 起了其祭祀方式的根本变化,因此汉王朝在用乐制度上就不得不做出相应的 调整,规定"宗庙各奏其乐,不皆相袭,以明功德"①。意即各庙用各庙自己的 乐曲,并且此庙之乐曲仅限于歌此庙之祖先的功德,而不得随便袭用以歌他 庙之祖先的功德。《礼乐志》云:"孝景采《武德舞》以为《昭德》,以尊大宗庙。 至孝官,采《昭德舞》为《盛德》,以尊世宗庙。"《史记・孝文本纪》云:"高庙 酎,奏《武德》、《文始》、《五行》之舞。孝惠庙酎,奏《文始》、《五行》之舞。"说 明当时汉室庙乐的制作确实是忠实地履行了这一制度的。了解了这一情况, 我们对《安世房中歌》为何只歌汉高祖功德而不言祖宗之事也就完全可以理 解了。很显然,在汉家"宗庙各奏其乐,不皆相袭,以明功德"的制度下,专为 高帝庙制作以歌高帝功德的《安世房中歌》又怎么可以违制去歌其他祖先的 功德呢?

五、《安世房中歌》中"孝"字的具体含义

《安世房中歌》中出现"孝"字凡六次,以前,由于论者把《安世房中歌》看成是汉高帝唐山夫人的作品,因此多以为这六个"孝"字是颂扬高帝能以孝治天下。现在,当我们明确了《安世房中歌》是孝惠二年的作品之后,再来对它们进行研究,就感觉到这些说法已经很难说是合适了。认真考察《安世房中歌》的内容,我们发现,其一方面固然是祭祀娱神、歌高祖功德,但另一方面则是阐明致祭者(即孝惠帝)尊祖立庙的意图和目的,赞颂孝惠帝的孝德,具体到《安世房中歌》中的这六个"孝"字,就正是用以表达这方面的内容的,而

① 刘珍撰,吴树平校注:《东观汉记校注》,北京:中华书局 2008 年版,第 164 页。

并非是说高帝的能以孝治天下。下面,我们就将《安世房中歌》中出现的这 六处"孝"字逐次进行探讨,以明其本意。

1. 大孝备矣,休德昭清

《史记·刘敬叔孙通列传》云:"益广多宗庙,大孝之本也。"《汉书·五行志》:"圣人为之宗庙以收魂气,春秋祭祀以终孝道。王者即位,必郊祀天地,梼祈神祇,望秩山川,怀柔百神,亡不宗事。"《白虎通义》卷下:"圭瓒秬鬯,宗庙之盛礼,故孝道备而赐之,秬鬯所以极著孝道,孝道纯备,故内和外荣。"先谦曰:"《释诂》:休,美也。《易彖上传虞》注:清,犹明也。"又《毛诗》郑笺:"昭,明也。"《史记·孝文本纪》:"其为孝文皇帝庙为《昭德》之舞,以明休德。然后祖宗之功德著于竹帛,施于万世,永永无穷。"《汉书·贾邹枚路传》:"今陛下念思祖考,术追厥功,图所以昭光洪业休德。"按此,这句话的意思就是,宗庙为大孝之本,惠帝孝道纯备,尊古制尊立高帝庙为太祖庙,以昭明高帝之休德。

2. 乃立祖庙,敬明尊亲。大矣孝熙,四极爰辏

笔者按,汉元帝永光元年(前43)《议罢郡国庙》曰:"盖闻明王制礼,立亲庙四,祖宗之庙,万世不毁,所以明尊祖敬宗,著亲亲也。"师古曰:"熙,亦福也。四极,四方极远之处也。《尔雅》曰:东至于泰远,西至于邠国,南至于濮铅,北至于祝栗,谓之四极。"笔者按:《汉书·扬雄传》:"孝莫大于宁亲,宁亲莫大于宁神,宁神莫大于四表之欢心。"师古曰:"宁,安也。言大孝之在于尊严祖考,安其神灵,所以得然者,以得四方之外欢心。"此其义也。这句是说,惠帝依古礼而立祖宗之庙,乃是为了明尊祖敬宗,著亲亲之义,此种尊严祖考,安其神灵的大孝之心,必能够得四方之外欢心。

3. 清明鬯矣,皇帝孝德

师古曰:"鬯,古畅字,畅通也。"《周易》郑康成注:"天者,清明无形,而龙在焉,飞之象也。"《毛诗周颂序》:"《清庙》,祀文王也。周公既成洛邑,朝诸侯,率以祀文王焉。"笺云:"清庙者,祭有清明之德者之宫也,谓祭文王也。天德清明,文王象焉,故祭之而歌此诗也。"这里的"清明"指高帝。这句是说,惠帝尊高帝庙为汉之太祖庙,犹周之祀文王,此乃圣人之德,亡以加于孝也。

4. 孝奏天仪,若日月光

师古曰:"言以孝道讲承于天,天神下降,故有光。"师古说是。笔者按, 《诗·载见》毛传:"至祭时,伯又率之见于武王庙,使助祭也,以致孝子之事, 以献祭祀之礼,以助寿考之福。"《周易》:"王假有庙,致孝享也。"注:"全聚乃 得致孝之享也。"疏:"王假有庙,致孝享者,享,献也。聚道既全,可以至于有 庙,设祭祀而致孝享也。""孝奏天仪"即此文中的致孝享于天之意。"日月 光"指神光,古人认为是致孝享于天时皇天及祖宗神灵对致祭者最为美好的 报应、《汉书》中此类记载甚多。《礼乐志》:"使童男女七十人俱歌,昏祠至 明。夜常有神光如流星止集于祠坛。天子自竹宫而望拜,百官侍祠者数百人 皆肃然动心焉。"《郊祀志》:"西河筑世宗庙,神光兴于殿旁,有鸟如白鹤,前 赤后青。神光又兴于房中,如烛状。广川国世宗庙殿上有钟音,门户大开,夜 有光,殿上尽明。"《宣帝纪》:"四年春二月诏曰:'乃者凤皇、甘露降集京师, 嘉瑞并见。修兴泰一、五帝、后土之祠,祈为百姓蒙祉福。鸾凤万举,蜚览翱 翔,集止于旁。斋戒之暮,神光显著。荐鬯之夕,神光交错。或降于天,或登 于地,或从四方来集于坛。上帝嘉向,海内承福。'……(五凤三年)诏曰: '……郊上帝,祠后土,神光并见,或兴于谷,烛耀齐宫,十有余刻。'"这句是 说,惠帝致孝享于天,皇天报应,神光并见,如日月之光。

5. 孝道随世,我署文章

《尔雅》:"享,孝也。"郭璞注:"享,祀,孝道。"《春秋繁露·深察名号》曰:"故号为天子者,宜视天如父,事天以孝道也。"《汉书·景帝纪》:"陛下永思孝道,立《昭德》之舞以明孝文皇帝之盛德,皆臣嘉等愚所不及。"《汉书·杜周传》:"业又言宜为恭王立庙京师,以章孝道。"可见此所谓"孝道"是指帝王立宗庙以享祀祖宗,以章显孝道,并非是说高帝的孝治。随世,先谦曰:"随世言相承不替,汉代诸帝皆冠于孝是其义也。"笔者按:"随世"犹言永世、世世。《周颂·闵予小子之什》:"於乎皇考,永世克孝。"《史记·孝文本纪》:"臣谨议曰:世功莫大于高皇帝,德莫盛于孝文皇帝。高皇庙宜为帝者太祖之庙,孝文皇帝庙宜为帝者太祖之庙,天子宜世世献祖宗之庙。""孝道随世",即是说惠帝立高帝庙为帝者太祖之庙以彰显孝道,后世天子宜世世献祭,相承不替。"署文章"指帝王的稽古礼文之事,也即文治。《礼记》曰:"圣人南面而治天下,必自人道始矣。权度量,考文章,改正朔,易服色,殊徽号,异器械,别衣服,此其所得与民变革者也。"注:"文章,礼法也。"这句是说惠帝既掌社稷,乃立宗庙,命夏侯宽协音律、叔孙通定宗庙仪法及汉诸仪法,文

章焕然。

6. 呜呼孝哉! 案抚戎国,蛮夷竭欢,象来致福

师古注引李奇曰:"象,译也,蛮夷遣译,致福贡也。"先谦曰:"案即安也,荀子书案安同字。《王制》:西方曰戎。高帝西都,先安抚之。"又曰:"《王制》:南方曰蛮,东方曰夷。不言北狄者,匈奴方为边患。《秋官·序官》:通夷狄之言者曰象。蛮夷通使,民免兵祸,是致福也。祭祀归胙曰致福,贡无福义,李说非。"笔者按,李奇说是,先谦说非。此数句正是说"祭祀之致福",言四夷谴使致福,本悬拟之辞,而先谦将其事坐实,与汉初的求和政策联系在一起,无乃太过。《汉书·王莽传》:"昭章先帝之元功,明著祖宗之令德,推显严父配天之义,修立郊禘宗祀之礼,以光大孝。是以四海雍雍,万国慕义,蛮夷殊俗,不召自至,新化端冕,奉珍助祭。"此其义也。这句是说,惠帝修立宗祀之礼,以光大孝,这将使蛮夷竭欢,新化端冕,各以其职奉珍助祭。

通过以上的析话,我们不难看出,《安世房中歌》中出现的这六个"孝" 字,乃是以上古天子立宗庙之义来阐释汉家天子(即孝惠帝)为髙帝建立宗 庙的行为,彰示其尊祖敬宗,报本反始的孝德,与所谓的高帝能以孝治天下并 无关系。考《史》、《汉》,惠帝死后谥曰孝,由此固可推知惠帝生前确实是努 力推行孝治,而汉家自惠帝以下每帝皆称孝,又可推知惠帝确实是汉家孝治 思想的首倡者,因此史家认为汉家孝治之推行实始于惠帝,这无疑是正确的。 但是,关于惠帝推行孝治的具体内容,诸史并无详载、《汉书·孝惠本纪》只 列其事亲之孝行和发布"举民孝悌力田者复其身"之一项措施,其他则阙如, 是以汉初推行孝治的实际情况,我们了解得并不多。根据《安世房中歌》的 这六个"孝"字,我们终于可以认识到惠帝推行孝治的最为重要的内容,这就 是以建立高庙为契机,把尊祖敬宗,报本反始作为大孝之根本,通过己身之孝 来号召、影响全民之孝,达成以孝治天下的目的。相比之下,《汉书》所说的 "举民孝悌力田者复其身",不过是惠帝推行孝治的一种利益奖励措施而已, 而《安世房中歌》所着力表现的这些内容,才是惠帝孝治思想的核心和纲领。 但是,像这样一项重要的基本国策,惠帝却不用诏书的形式进行发布,而要在 神圣的祖宗庙堂中,用庄严的乐歌歌唱出来,这又是什么原因呢?笔者以为, 发布形式的选择其实是很能说明问题的,它表明惠帝已不仅仅只是把孝治的 推行当做国策,很大程度上已是将它视为汉家的家法,所以才不用诏书的形 式而将其付之于庙乐来进行肯定,因为只有借祖宗神灵以神其事,方能使这 项国策更显其重大,也才能使这一家法获得更大的权威性,而为后来继统者 所遵从不悖。汉家借《安世房中歌》以发布家法的事,以前的学者如沈德潜、

王先谦等也曾经意识到,沈德潜就说:"首云'大孝备矣',以下反反复复,屡称孝德,汉朝数百年家法,自此开出。累代庙号,首冠以'孝',有以也。"①不过,沈德潜、王先谦却把这一家法的制定者看成是汉高帝。由于把这一家法的制定者看成是汉高帝,这就难以解释清楚这样一个问题:既然家法的制定者是汉高帝,但为什么高帝故去后又不谥曰孝而非得要自惠帝以下每帝才称孝呢?现在,当我们明确了汉家这一家法的制定者是孝惠帝时,这个问题也就可以说清楚了。高帝故去后之所以不谥曰孝,乃是因高帝时尚未立此家法,而汉代自惠帝以下每帝皆称孝,则是由于至惠帝时始立此家法。

六、《安世房中歌》十七章的篇名和分章

从现存材料来看,宋人所见各本《汉书》中《安世房中歌》十七章并不分 章,也无诗章之名。宋刘敞、刘奉世父子校《汉书》,疑十七章各有诗章之名。 刘奉世于"桂华冯冯翼翼,承天之则"及"美芳硙硙即即,师象山则"句下注 曰:"'桂华'、'美芳'皆二诗章名,本侧注在前篇之末,传写之误。遂以冠后, 后词无'美芳',亦当作'美若'矣。"是以刘敞认为,"古诗皆有章名,今此独两 章存"。经刘氏父子一说,后来学者如顾炎武、秦蕙田、钱大昭、齐召南、杭世 骏、王先谦等,皆深表赞同。其实,刘氏父子之说,初看似为合理,细究则大谬 不然。首先,古者诗章之名,多取一诗之首句或首句之前数字以名之。比如 《诗经》、《汉鼓吹铙歌》十八曲及《汉郊祀歌》十九章就是如此,而按刘原父的 分章之法,《安世房中歌》中其"桂华"二字,居于一诗第二句之末,其"美若" 二字,则居于一诗第二句之前,明显不合于先秦两汉的惯例。又,若言"桂 华"、"美芳"为二诗章名,则其后面当有序号如《郊祀歌》之"练时日一"、"帝 临二"、"青阳三"之类,而"桂华"、"美芳"之后全无序号,此甚不合常理。其 次,根据师古注及所引各家之说,可以断定"桂华"、"美芳"并非二诗章之名, 而是诗句中的词语。"都荔遂芳,窅窊桂华"句师古引孟康曰:"窅出窊入,都 良薜荔之香,鼓动桂华也。"引晋灼曰:"桂华似殿名,次下言'桂华冯冯翼翼, 承天之则',言树此香草以絜齐其芳气,乃达于宫殿也。"臣瓒曰:"《茂陵中书 歌》'都娅桂英,美芳鼓行。'如此复不得为殿名。"师古曰:"诸家说皆未尽也, 此言都良薜荔,俱有芬芳;桂华之形,窅窊然也。皆谓神宫所有耳。""桂华冯 冯翼翼,承天之则"句师古曰:"冯冯,盛满也。翼翼,众貌也。""美芳硙硙即 即,师象山则"句师古引孟康曰:"硙硙,崇积也。即即,充实也。师,众也。

① 沈德潜:《古诗源》,第38页。

则,法也。积实之盛众类于山也。"从师古注及所引各家之说中我们可以看 到这样几点,一是晋灼并不以"桂华"为诗章名,而是认为它是与"冯冯翼翼, 承天之则"相连成句的,这就说明晋灼所见《汉书》旧本本就是如此。二是师 古注"冯冯,盛满也。翼翼,众貌也",皆是说"桂华",孟康注"硙硙,崇积也。 即即,充实也。师,众也。则,法也。积实之盛众类于山也",也都是说"美 芳"。 这表明孟康、师古也是不以"桂华"、"美芳"为诗章名的,均认为它们与 后面的"冯冯翼翼"和"硙硙即即"相连成句。而这又说明孟康、师古所见《汉 书》旧本亦复如此。三是臣瓒以《茂陵中书歌》"都妯桂英,美芳鼓行"为"桂 华"、"美芳"的出处,这证明臣瓒所见本"美芳"实不作"美若",刘奉世之说误 甚。据师古《汉书·叙例》,孟康为魏散骑侍郎,晋灼为晋尚书郎,臣瓒为西 晋人。其人距班固最近,分别生活于不同的时期,其所见《汉书》本子显然不 会是同一个,既然他们见到的各本《汉书》中的情形一样,在注解的时候也没 有提出任何异议,就说明《汉书》作"桂华冯冯翼翼,承天之则"及"美芳硙硙 即即,师象山则"本身是没有任何问题的。刘奉世所见"桂华"、"美芳"四字 "本侧注在前篇之末",应该是后来刻写才出现的情形,盖陋儒不解其义,妄 自处置,才使后来的人产生了错觉。再次,庾子山作庙乐,其《黄帝云门舞》 有"斋坛芝晔晔,清野桂冯冯"之句、《阜夏》有"清室桂冯冯,齐房芝诩诩"之 句,其中"桂冯冯"一语明显是袭用《安世房中歌》中的"桂华冯冯翼翼"之句, 这说明子山所见《汉书》也是"桂华"与"冯冯翼翼"相连成句的。复次,从句 法上来讲,"桂华"和"美芳"是主语,"冯冯翼翼"和"硙硙即即"为谓语,组成 的是两个主谓结构的句子,本极完整,若舍"桂华"和"美芳",则"冯冯翼翼" 和"硙硙即即"明显无主语,不能成句。最后,"冯冯翼翼"和"硙硙即即"为相 邻两章的对句,如将"桂华"移作前章诗题,将"美芳"移作"冯冯翼翼"一章的 诗题,复又取"硙硙即即"作为"硙硙即即"—章的诗题,则"美芳"和"硙硙即 即"作为"冯冯翼翼"一章与"硙硙即即"一章的诗题明显不协。综此数端而 言,这两个句子中是不能剔除"桂华"和"美芳"二词的,此二词也不得为二诗 篇名。

在确认"桂华"和"美芳"为诗题的基础上,刘敞又进而为《安世房中歌》十七章分章。他说:"按此言《房中歌》十七章,推寻文理,不见十七章,疑本十二章,误为十七章也。此言《房中歌》十七章,今分别之:'大孝备矣'一章八句,'七始华始'一章十句,'我定历数'一章八句,'王侯秉德'一章七句……'海内有奸'一章八句……'大海荡荡'一章六句,'安其所'一章六句,'丰草葽'一章八句,'雷震震'一章十句,'桂华'一章十句……'美芳'一章八句,'硙硙即即'一章八句,'嘉荐芳矣'一章八句,'皇皇鸿明'一章六句,

'浚则师德'一章四句,'孔容之常'一章八句,'承帝明德'一章八句。"刘敞的 分章,在学界极为流行,顾炎武、秦蕙田、钱大昭、齐召南、杭世骏及王先谦等 也并深以为是,今中华书局校点本《汉书》也采用刘氏父子的分法。但是,从 刘敞的话中我们明显可以感觉到,他为《安世房中歌》十七章分章实在是一 件十分勉强的事,因为《汉书》虽言《安世房中歌》有十七章,然"推寻文理,不 见十七章",刘敞之所以要强分之,不过是为备十七章之数而已,这样分究竟 对不对,其实他也是没有把握的。正因为《安世房中歌》有十七章之数而难 见十七章之实,所以他才推测说是《安世房中歌》本为十二章。为什么推寻 文理《安世房中歌》有十七章之数而难见十七章之实呢? 关于这个问题,师 古在《汉书・叙例》中所说的一段话应引起我们的注意,他说:"礼乐歌诗,各 依当时律吕,修短有节,不可格以恒例。读者茫昧,无复识其断章,解者支离, 又乃错其句韵,遂使一代文采,空韫精奇,累叶钻求,罕能通习。今并随其曲 折,剖判义理,历然易晓,更无疑滞,可得讽诵,开心顺耳。"所谓"礼乐歌诗", 指的就是《礼乐志》载录的《安世房中歌》十七章和《郊祀歌》十九章。这段文 字告诉我们,师古所见魏晋时孟康、晋灼、臣瓒各本中《安世房中歌》十七章 本无诗题,也并未分章。由于没有分章,因此就有一些学者试图为之分章而 解释之。不过师古对他们的分章的做法和结果并不赞同,原因是这些学者根 本就不懂得像《安世房中歌》这样的"礼乐歌诗"在汉代是和音乐紧密联系在 一起的,其歌诗章节的长短是由乐曲的长短决定的,而不是由歌诗的文理来 决定的。这些学者不明此理,按照后来的惯例,依据歌诗的文理来为《安世 房中歌》分章,自然是"无复识其断章",解释时难免要"错其句韵"了。师古 的这一说法,在我们今天的人看来,也许是很难以理解的,为什么歌诗章节的 长短就不能由歌诗的文理来决定而要由章曲的长短来决定呢? 然而在汉魏 的时代,情况确实是如此。余冠英研究汉魏古乐府歌词时就曾发现,"古乐 府重声而不重辞,乐工取诗合乐,往往随意并合裁剪,不问文义"①。他举例 说:"《郊祀歌》十九章《天马》本是两词,据《汉书・礼乐志》,《太一况》一首 作于元狩三年,《天马徕》一首作于太初四年,应是合并于李延年辈之手。"② 之所以以两词合为一曲,当然是因一词太短,不能满足这一章曲长短的需要。 若是从诗歌创作的角度来看,将两词合为一词无论怎么说总是不类,但从诗 章从属于章曲的角度来看,将两词合为一词以就章曲就显得极为正常。既然 歌诗章节的分章不能由歌诗的文理来决定而要由章曲的长短来决定,那么,

① 余冠英:《古代文学杂论》,北京:中华书局 1987 年版,第 148 页。

② 同上。

根据歌诗的文理将《安世房中歌》分章以备十七章之数根本上就是一种不合于古的十分错误的做法了。从师古的话中我们还了解到,他在作注时曾经修正了当时学者按照歌诗的文理来为《安世房中歌》分章的错误做法,"并随其曲折,剖判义理",即按照《安世房中歌》的声韵曲折来为其歌诗分章,然后释其义理,这样做的结果使得《安世房中歌》的歌词从此"历然易晓,更无疑滞,可得讽诵,开心顺耳"。遗憾的是,几经历代刊刻改易,师古为之分章的《安世房中歌》现已尽失原貌,这样,《安世房中歌》的歌词按照其声折来分章究竟呈现的是什么样的形态,我们今天恐怕是难得看到了。

(原载《中山大学学报》2010年第2期)

汉《郊祀歌》十九章考论

汉《郊祀歌》十九章(实为二十章),载《汉书·礼乐志》,形成于汉孝武帝之世,是汉家郊天祀地的重要乐章,对后世郊祭乐的创作曾产生过极大的影响。关于其创作情况,《史记》和《汉书》都有记载,不过,由于其记述得过于简略以及后人在理解上的较大分歧,相当多的问题至今尚未了解清楚。比如,《礼乐志》记述《郊祀歌》十九章创作情况的一段文字应如何理解,《郊祀歌》十九章的创作年代和作者、甲乙次第、用乐礼节、句式以及其中的纪瑞诗与武帝封禅求仙的关系等等,还需要我们进一步研究。

一、《郊祀歌》十九章各章的创作年代

《郊祀歌》十九章的创作年代,《汉书·礼乐志》已注明了其中的六首,即:

《天马》其一,元狩三年马生渥洼水中作。

《天马》其二,太初四年诛宛王获宛马作。

《景星》,元鼎五年得鼎汾阴作。

《齐房》,元封二年芝生甘泉齐房作。

《朝陇首》,元狩元年行幸雍获白麟作。

《象载瑜》,太始三年行幸东海获赤雁作。

余十四首则未注明,这给后人的了解带来了不小的麻烦。古代学者如颜师古、宋祁、刘攽、周寿昌、王先谦,近世学者如梁启超、陆侃如、冯沅君、罗根泽、郑文、张永鑫、赵敏俐等人,都曾为此付出了艰辛的努力,发表了一些有价值的看法,但意见并不统一,基本上是众说纷纭,莫衷一是。总结历代学者的研究我们可以发现,他们在研究思路和方法上都有一个共同的特点,这就是均把《郊祀歌》看做是产生于不同时间的作品,在此基础上逐一考察各个作品的创作年代。笔者认为,这种思路和方法其实是有相当的局限性的。在研究《郊祀歌》十九章的创作年代时我们应该明确一点,就是它的内容明显是由

两个部分所组成,即祭祀天地诸神和歌颂祥瑞。考《史记》和《汉书》的记载,武帝朝的所谓祥瑞乃是不时而出,并非尽现于一时,因此其歌颂祥瑞的乐歌创作于不同的年代是必然的。然郊祀天地诸神的乐歌却未必是这样的情况。汉家郊祀要祭哪些神,并不是可以随意而为的,必得要征诸朝章旧典,同时考虑各方的奏请,然后经过朝议形成统一的意见。在所祀神灵尚未确定的情况下,祀神乐歌的创作显然是不可能事先就开始的。另外,"国之大事,在祀与戎"①,说明郊祀天地诸神在古代是多么神圣而重大的事。惟其神圣和重大,其乐歌的制作自然也就不可能草率行事,它必然是在国家郊祀之礼形成之际,经朝廷议定之后进行的。由于是在朝廷议定后进行,所以祀神乐歌的创作就应当是由朝廷组织专门的创作人员按其要求在一定的时间内完成的。从《史记》和《汉书》中的一些相关材料来看,祀神乐歌的创作就基本上是这样的情形。

首先是,由《汉书·郊祀志》所叙武帝定郊祀的过程来看,祀神乐歌的创作至少在元鼎四年(前113)之时尚未议定。

其明年,天子郊雍,曰:"今上帝朕亲郊,而后土无祀,则礼不答也。" 有司与太史令谈、祠官宽舒议:"天地牲,角茧栗。今陛下亲祠后土,后 土宜于泽中圜丘为五坛,坛一黄犊牢具,已祠尽瘗,而从祠衣上黄。"于 是天子东幸汾阴。汾阴男子公孙滂洋等见汾旁有光如绛,上遂立后土祠 于汾阴脽上,如宽舒等议。上亲望拜,如上帝礼。②

按,"其明年"即元鼎四年十一月甲子。这条材料告诉我们,元鼎四年以前, 汉家只是郊天,并不祀地。在武帝提出改革,付有司与太史令谈、祠官宽舒议 后,汉家才有了祀地之礼。郊天祀地是古代帝王祭祀的大典,在礼既不周、祭 仪亦缺的情况下,就很难想象用于郊祀的乐歌会具备于元鼎四年以前。

其次是,由《郊祀志》所叙武帝元鼎五年冬十月行幸雍祠五畤事来看,汉 家祀神乐歌的创作应在元鼎五年冬十月郊祀天地诸神以后。

上遂郊雍,至陇西,登空桐,幸甘泉。令祠官宽舒等具泰一祠坛,祠坛放亳忌泰一坛,三陔。五帝坛环居其下,各如其方。黄帝西南,除八通鬼道。泰一所用,如雍一畤物,而加醴枣脯之属,杀一鏊牛以为爼豆牢

① 杜预:《春秋左传集解》,上海:上海人民出版社 1977 年版,第722 页。

② 班固:《汉书》,第1221—1222页。

具。而五帝独有爼豆醴进。其下四方地,为腏,食群神从者及北斗云。已祠,胙余皆燎之,其牛色白,白鹿居其中,彘在鹿中,鹿中水而酒之。祭日以牛,祭月以羊彘特。泰一祝宰则衣紫及绣。五帝各如其色,日赤,月白。十一月辛已朔旦冬至,昒爽,天子始郊拜泰一。朝朝日,夕夕月,则揖;而见泰一如雍郊礼。其赞飨曰:"天始以宝鼎神策授皇帝,朔而又朔,终而复始,皇帝敬拜见焉。"而衣上黄。其祠列火满坛,坛旁亨炊具。有司云"祠上有光"。公卿言"皇帝始郊见泰一云阳,有司奉瑄玉嘉牲荐飨,是夜有美光,及昼,黄气上属天"。太史令谈、祠官宽舒等曰:"神灵之休,祐福兆祥,宜因此地光域立泰畤坛以明应,令太祝领,秋及腊间祠。三岁天子壹郊见。"其秋,为伐南越,告祷泰一,以牡荆画幡日月北斗登龙,以象太一三星,为泰一鏠旗,命曰"灵旗",为兵祷,则太史奉以指所伐国。①

这是以前学者研究《郊祀歌》十九章的创作年代时经常征引的一段材料,将《郊祀歌》的内容与此段文字相比照,可以发现,其中的《练时日》、《帝临》、《青阳》、《朱明》、《西颢》、《玄冥》、《惟泰元》、《天地》、《日出人》、《五神》共十章,几乎就是对武帝元鼎五年冬十月行幸雍祠五畤事的情形的一个影写,这说明十章祠神乐确实是以所见元鼎五年郊祀的情景为题材的,正是沈约所说的"咏祭祀见事"②。由于这十章歌词是咏元鼎五年祭祀所见事,可以肯定是作于元鼎五年冬十月行幸雍祠五畤之后。但是,不知为什么,以前有的学者却根据这十章歌词是咏元鼎五年祭祀所见事,多认为十章祠神乐作于元鼎五年郊祀之前。笔者以为,这个推断是有问题的。十章祠神乐以元鼎五年郊祀的情景为题材,只能说明它们是此次郊祀以后的制作,而不能说明它们是此次郊祀以后的制作,而不能说明它们是此次郊祀之前的制作。道理很简单,元鼎五年郊祀时才发生的事,怎么可能在元鼎五年郊祀之前就知道了呢?

那么,这十章祠神乐歌又作于武帝元鼎五年冬十月行幸雍祠五畤之后的什么时间呢?这一点,我们要特别注意《郊祀志》所说的武帝郊祀天地"始用乐舞"与"尽用乐"的时间。关于"始用乐舞",《郊祀志》云:

其春,既灭南越,嬖臣李延年以好音见。上善之,下公卿议,曰:"民间祠有鼓舞乐,今郊祀而无乐,岂称乎?"公卿曰:"古者祠天地皆有乐,

① 班間:《汉书》,第1230—1231页。

② 沈约: (宋书),第550页。

而神祇可得而礼。"或曰:"泰帝使素女鼓五十弦瑟,悲,帝禁不止,故破其瑟为二十五弦。"于是塞南越,祷祠泰一、后土始用乐舞。①

此为元鼎六年事。关于"尽用乐",《郊祀志》云:

四月,还至奉高。上念诸儒及方士言封禅人殊,不经,难施行。天子至梁父,礼祠地主。至乙卯,令侍中儒者皮弁缙绅,射牛行事,封泰山下东方,如郊祠泰一之礼。封广丈二尺,高九尺,其下则有玉牒书,书秘。礼毕,天子独与侍中奉车子侯上泰山,亦有封。其事皆禁。明日,下阴道。丙辰,禅泰山下阯东北肃然山,如祭后土礼。天子皆亲拜见,衣上黄而尽用乐焉。②

此为元封元年事。按此,则知元鼎六年以前,汉代举行郊祀并不使用乐舞,只是在元鼎六年春灭南越,李延年以好音见之后,武帝才有郊祀用乐舞的想法并"下公卿议"。这就明确告诉我们,汉代元鼎六年以前其实根本就没有着手组织创作十章祠神乐。这十章郊祀天地诸神的乐歌,乃是从元鼎六年"下公卿议"之后才开始制作的。而"塞南越,祷祠泰一、后土始用乐舞"云云,则透露出用于郊祀天地诸神的乐歌此时已全部制作完毕并于此次祭典中开始使用。因当时只有塞南越,祷祠泰一、后土的祭典,所以只用了祀泰一、后土的乐章,故而《郊祀志》谓之"始用乐舞"。到了元封元年武帝封禅泰山,因是祠天地诸神的大典,所以用了全部郊祀天地诸神的乐章,故而《郊祀志》谓之"尽用乐"。此次的"尽用乐",当时随武帝东封泰山的兒宽在他的上寿辞中也曾提到过:"陛下发愤,合指天地,祖立明堂、辟雍,宗祀泰一,六律五声,幽赞圣意,神乐四合,各有方象,以丞嘉祀,为万世则,天下幸甚。"如淳曰:"四方色及五神祭祀声乐各有等。"③既云元封元年封禅泰山时祠天地诸神用乐实已各有等,则《郊祀歌》十章祠神乐的创作年代也就可以完全确定了,这就是元鼎六年。

下面,我们就在此基础上将十章歌词的创作时间分别作一个具体的说明。

① 班固:《汉书》,第1232页。

② 同上书,第1235页。

③ 同上书,第2632页。

1.《练时日》一:占卜郊祀之时日

《练时日》的创作时间,有人认为是在司马相如去世以前即元狩五年(前 118)之前①,也有人认为是作于元鼎五年②,然据诗中的"练时日,候有望"之 句,则《练时日》的创作应不在此时。按,"练时日"意为占卜郊祀之时日,《春 秋穀梁传》曰:"郊三卜,礼也。"注:"以十二月下辛卜正月上辛;如不从,则以 正月下辛卜二月上辛;如不从,则以二月下辛卜三月上辛。所谓三卜也。郑 嗣曰:谓下一辛而三也。求吉之道三,故曰礼也。"据《礼乐志》,武帝定郊祀 之礼, 祠太一于甘泉, 祭后土于汾阴, 所卜郊祀之时日就是正月上辛, 而正月 上辛所用正是《郊祀歌》十九章。《练时日》既然提到了占卜郊祀之时日这件 事,它的创作就肯定是在元鼎五年十一月癸未始立泰一祠于甘泉及祠太一于 甘泉、祭后土于汾阴之后。另外、《史记·孝武本纪》载元封元年诏曰:"朕以 眇眇之身承至尊,兢兢焉惧弗任。维德菲薄,不明于礼乐。脩祀泰一,若有象 景光,屑如有望。"其中的"脩祀泰一,若有象景光,屑如有望",《汉书·武帝 纪》作"望见泰一,脩天文禧,辛卯夜,若景光十有二明",说的就是正月上辛 祠太一于甘泉,祭后土于汾阴之事,这也与诗中的"候有望"之句相合。又, "灵安留,吟青黄"句师古曰:"吟谓歌诵,青黄谓四时之乐也。"四时之乐即十 九章中的《青阳》、《朱明》、《西颢》、《玄冥》四曲、《练时日》既然提到了这四 个乐章,就说明他们是同为十章祠神乐的一个组成部分,并同时创作于一个 时间。所以、《练时日》应作于元鼎六年。

2. 《帝临》二、《青阳》三、《朱明》四、《西颢》五、《玄冥》六: 祠五神

此五章陆侃如、冯沅君以为作于元鼎四年与建元元年(前 140)³,郑文以为作于元鼎六年之前⁴,赵敏俐则以为作于元鼎四年⁵,并皆认为是祠五帝之歌,非是。《帝临》句云:"清和六合,制数以五……穆穆优游,嘉服上黄。"按,《郊祀志》亦有"而衣上黄"之言,先谦谓"此中央黄帝歌",不确,应为中央黄帝神后土歌。《后汉书·祭祀志》:"立春之日,迎春于东郊,祭青帝句芒,车旗、服饰皆青,歌《青阳》,八佾舞《云翘》之舞。……立夏之日,迎夏于南郊,祭赤帝祝融,车旗、服饰皆赤,歌《朱明》,八佾舞《云翘》之舞。先立秋十

① 陆侃如、冯沅君:《中国诗史》,第174页。郑文:《汉诗研究》,第33页。

② 赵敏俐:《周汉诗歌综论》,北京:学苑出版社 2002 年版,第 404—405 页。

③ 陆侃如、冯沅君:《中国诗史》,第174—175页。

④ 郑文:《汉诗研究》,第33页。

⑤ 赵敏俐:《周汉诗歌综论》,第405页。

八日, 迎黄灵于中兆, 祭黄帝后土, 车旗、服饰皆黄, 歌《朱明》(当作《帝临》), 八佾舞《云翘》、《育命》之舞。立秋之日,迎秋于西郊,祭白帝蓐收,车旗、服 饰皆白,歌《西皓》,八佾舞《育命》之舞……立冬之日,迎冬于北郊,祭黑帝玄 冥,车旗、服饰皆黑,歌《玄冥》,八佾舞《育命》之舞。"按,《南齐书・礼志》云: "勾芒等五神,既是五帝之佐。"《礼记·祭法》注云:"祭五帝五神于明堂曰 相、宗,祖、宗通言尔……《明堂月令》:春曰其帝太昊,其神句芒;夏曰其帝炎 帝,其神祝融;中央曰其帝黄帝,其神后土;秋曰其帝少昊,其神蓐收;冬曰其 帝颛顼,其神亥冥。"复注云:"此苍精之君,木官之臣。自古以来著德立功者 也。大皞, 宓戏氏; 句芒, 少皞氏之子, 曰重, 为木官。""此赤精之君, 火官之 臣。自古以来著德立功者也。炎常,大庭氏也;祝融,颛顼氏之子,曰犂,为火 官。""此黄精之君,土官之臣,自古以来著德立功者也。黄帝,轩辕氏也;后 土,亦颛顼氏之子,曰犂,兼为土官。""此白精之君,金官之臣。自古以来著 德立功者也。少皞,金天氏;蓐收,少皞氏之子,曰该,为金官。""此黑精之 君,水官之臣。自古以来著德立功者也。颛顼,高阳氏也。玄冥,少皞氏之 子,曰脩、曰熙,为水官。"是五帝与五神各有其人,不得相混,用五曲内容与此 合参,可知此五曲非祭五帝乃专祠五帝之佐五神。其创作年代则如上说,与 《练时日》同时,即元鼎六年。

3. 〈惟泰元〉七:祠泰一

此章陆侃如、冯沅君及郑文、赵敏俐皆以为作于元鼎五年①,非是。《汉书·郊祀志》:"(元鼎)五年十一月癸未始立泰一祠于甘泉,二岁一郊,与雍更祠。"又云:"十一月辛巳朔旦冬至,昒爽,天子始郊拜泰一。朝朝日,夕夕月,则揖;而见泰一如雍郊礼。"元鼎五年十一月辛巳朔旦始郊拜泰一,而歌曲咏其事,则其创作明显是元鼎五年十一月之后也即元鼎六年了。

4. 《天地》八: 祠天一、地一

此章陆侃如、冯沅君及赵敏俐以为作于元鼎五年^②,郑文、张永鑫以为作于元鼎六年^③。按,元鼎六年是。《郊祀志》:"其后人有上书言'古者天子三年壹用太牢,祠神三一:天一、地一、太一'。天子许之,令太祝领祠之于忌太

① 陆侃如、冯沅君:《中国诗史》,第 175 页。郑文:《汉诗研究》,第 33 页。赵敏俐:《周汉诗歌 综论》,第 405 页。

② 陆侃如、冯沅君:《中国诗史》,第175页。

③ 郑文:《汉诗研究》,第33页。张永鑫:《汉乐府研究》,南京:江苏古籍出版社1992年版,第165页。

一坛上,如其方。"《天地》诗云:"天地并况,惟予有慕。爰熙紫坛,思求厥路。"是薄忌方中天地之神乃居于紫坛,《郊祀志》云:"衡言甘泉泰畤紫坛,八觚宣通象八方,五帝坛周环其下。"此即是其证。《天地》诗又云"合好效欢虞泰一",更知元鼎五年十一月祀泰一时并祀天地,如此,则《天地》之作也是元鼎六年的事了。

5. 《日出入》九:祠朝日

此章郑文、张永鑫都以为作于太始三年(前94)①,陆侃如、冯沅君以为作于元鼎五年②,非是。按上引《郊祀志》:"十一月辛巳朔旦冬至,昒爽,天子始郊拜泰一。朝朝日,夕夕月,则揖;而见泰一如雍郊礼。"《史记·孝武本纪》集解引臣瓒曰:"汉仪郊泰一畤,皇帝平旦出竹宫,东向揖日,其夕西向揖月,便用郊日,不用春秋也。"是知朝朝日乃在郊拜泰一稍后,其创作时间与以上诸曲相同,也在元鼎六年。

6. 〈五神〉十六: 祠五帝

诗云"五神相,包四邻"。《汉书·郊祀志》:"天神贵者泰一,泰一佐曰五帝。"如淳曰:"五帝为太一相也。"先谦曰:"五神者,五帝坛环居其下也。"按,如淳、先谦说是。此"五神"本应作"五帝",但汉人有时也以五帝为五方神,是以五帝也称为五神,王逸《楚辞章句》曰:"五帝,谓五方神也。东方谓太皞,南方为炎帝,西方为少皞,北方为颛顼,中央为黄帝。"此即是其证。先谦曰:"此云阳始郊见太一作。"非是,此次郊祀尚未用乐。五帝是元鼎五年冬十月郊祀天地时的主要祭祀对象,歌是直写其事,则创作自当在之后的元鼎六年。

余下的《天门》、《后皇》、《华烨烨》、《赤蛟》四章,历来被认为是祠神的 乐章,然考文献记载并诗章内容,应是专门纪瑞的乐章,同前面《礼乐志》注 明了创作时间的纪瑞乐章一样,它们也是作于不同的时间。

7. 〈天门〉十一:咏德星之瑞

《天门》有句云:"光夜烛,德信著。"《汉书·郊祀志》:"望气王朔言:'候独见填星出如瓜,食顷,复入。'有司皆曰:'陛下建汉家封禅,天其报德星云。'其来年冬,郊雍五帝。还,拜祝祠泰一。赞飨曰:'德星昭衍,厥维休祥。

① 张永鑫:《汉乐府研究》,第164页。

② 陆侃如、冯沅君:《中国诗史》,第176页。

寿星仍出,渊耀光明。信星昭见,皇帝敬拜泰祝之享。'"按此可知《天门》作 于元封元年秋望气王朔独见填星后,其用则在元封二年(前 109)冬十月武帝 行幸雍,祠五畤,还,祝祠泰一,以拜德星之时。

8. 〈后阜〉十四:咏得宝鼎于汾阴之瑞

诗云"物发冀州",晋灼曰:"得宝鼎于汾阴也。"《汉书·武帝纪》:"(元鼎四年)六月得宝鼎后土祠旁。秋,马生渥洼水中,作《宝鼎》、《天马之歌》。" 又云:"诏曰:'朕以眇身托于王侯之上,德未能绥民,民或饥寒,故巡祭后土以祈丰年。冀州脽壤乃显文鼎,获荐于庙。渥洼水出马,朕其御焉。'"按此则知诗作于元鼎四年六月稍后。

9. 〈华烨烨〉十五:咏神光集坛之瑞

先谦曰:"此礼后土祠毕,济汾河作。"先谦说误。按,诗云"神之斿"、"神之出"、"神之行"、"神之来"、"神之揄"、"神安坐"、"神嘉虞",皆是描写祭祀时神光交错,或降于天,或登于地,或从四方来集于坛之状。这一情景《汉书》屡次提到过。《武帝纪》:"望见泰一,脩天文襢。辛卯夜,若景光十有二明。"又云:"遭天地况施,著见景象,屑然如有闻。"《礼乐志》:"昏祠至明。夜常有神光如流星止集于祠坛,天子自竹宫而望拜。"可见是咏武帝元鼎五年冬十月行幸雍祠五畤事,诗应作于元鼎六年。

10. 〈赤蛟〉十九:咏海效巨鱼之瑞

此曲人皆以为是送神曲,然其题名曰"赤蛟",且歌词中又有"赤蛟绥,黄华盖"之句,描写赤蛟的安服之貌,则知其与"赤蛟"不无关系。《汉书·武帝纪》云:"(元封)五年冬,行南巡狩,至于盛唐,望祀虞舜于九嶷,登灊天柱山,自寻阳浮江,亲射蛟江中,获之。"①此即诗所咏之事也,是知诗作于元封五年冬行南巡狩之时。按,武帝的射蛟江中,王先谦以为就是《汉书·眭两夏侯京翼李传》中宣帝褒武帝功德时所说的"海效巨鱼"②,此说甚当。《史记·秦始皇本纪》载方士徐市等人海求神药,不得。乃诈曰:然常为大鲛鱼所苦,故不得至。始皇乃令人海者赍捕巨鱼具而自以连弩候大鱼出射之,至之罘,

① 按、《武帝纪》之"射蛟江中"、《汉纪》作"射鲛鱼于江中",是知"蛟"即"鲛鱼"。荀悦撰、张 烈点校:《汉纪》,北京:中华书局 2002 年版,第 238 页。

② 按,先谦于《眭两夏侯京翼李传》"宝鼎出,白麟获,海效巨鱼,神人并见,山称万岁"注曰: "事并见《武纪》。"可见先谦是将此处的"海效巨鱼"与《武纪》之"射蛟江中"视为同一事的。见《汉书补注》、第1372页。

射杀一鱼。王念孙认为武帝"射蛟江中"事"与此相类"①,王说是。武帝颇效秦始皇求长生不老,封禅泰山后,就一直心怀神仙,庶几遇之,其于江中射蛟,自是效始皇故事,以蛟为破坏与善神交通的恶神而除之。虽然武帝射蛟是在江中,但与始皇射蛟海上却是同样的性质,为着同样的目的,所以后来宣帝褒扬武帝,极力赞美他的丰功伟业时,也就夸江为海,将射蛟江中表为海效巨鱼之瑞了。故此诗之作,正徐孝穆《梁禅陈策文》所谓"蛟鱼并见,讴歌攸属"②者也。

二、《史》、《汉》所记述的《郊祀歌》十九章的创作情况

关于《郊祀歌》十九章的创作情况,我们现在基本上是根据《史记》和《汉书》的两条相关的记述来进行认识的。《汉书·礼乐志》云:

至武帝定郊祀之礼,祠太一于甘泉,就乾位也;祭后土于汾阴,泽中方丘也。乃立乐府,采诗夜诵,有赵、代、秦、楚之讴。以李延年为协律都尉,多举司马相如等数十人造为诗赋,略论律吕,以合八音之调,作十九章之歌。以正月上辛用事甘泉圜丘,使童男女七十人俱歌,昏祠至明。夜常有神光如流星止集于祠坛,天子自竹宫而望拜,百官侍祠者数百人皆肃然动心焉。③

《史记・乐书》云:

至今上即位,作十九章,令侍中李延年次序其声,拜为协律都尉。通一经之士不能独知其辞,皆集会五经家,相与共讲习读之,乃能通知其意,多尔雅之文。汉家常以正月上辛祠太一甘泉,以昏时夜祠,到明而终。常有流星经于祠坛上。使童男童女七十人俱歌。春歌《青阳》,夏歌《朱明》,秋歌《西皞》,冬歌《玄冥》,世多有,故不论。④

对《史》、《汉》所载,现在我们差不多都是这样理解的,即武帝定郊祀之礼,欲造乐,于是拜李延年为协律都尉,采取司马相如等数十人所造诗赋,令延年略

① 王先谦:《汉书补注》引,第97页。

② 姚思廉:《陈书》,北京:中华书局1972年版,第23页。

③ 《汉书》,第1045页。

④ 司马迁:《史记》,第1177—1178页。

论律吕,以合八音之调,作成《郊祀歌》十九章。但是,考《史》、《汉》的另外一些相关的记述,我们发现,倘若这样理解,就会与一些史实存在相当的抵牾。

首先,李延年以好音见在元鼎六年,其为《郊祀歌》十九章次序其声即在 是年,而拜为协律都尉,则在太初元年(前104,详后说),其间相隔八年,这说 明李延年为郊祀歌十九章次序其声时根本就没有任协律都尉之职。

其次,若言《郊祀歌》十九章歌词是采用司马相如等数十人所作诗赋,李延年于元鼎六年次序其声,则无法说清楚这样一个问题,这就是为什么元鼎六年以后仍然还有《天马》其二及《象载瑜》诸篇的创作,这显然是不合情理的。

这些抵牾说明什么呢?是班固的记述出了问题吗?我以为不是。问题 实际上是出在我们这些研究者自身的理解上。愚以为,《汉书·礼乐志》的 这段话乃总叙武帝的兴礼乐之功,包括了四件事。"乃立乐府,采诗夜诵,有 赵、代、秦、楚之讴"为一事;"以李延年为协律都尉"为一事;"多举司马相如 等数十人造为诗赋,略论律吕,以合八音之调"为一事;"作十九章之歌"为一 事。"作十九章之歌"一事不得与其前面三事混为一事。下分述之。

"乃立乐府,采诗夜诵,有赵代秦楚之讴"一事,即《艺文志》所谓"自孝武立乐府而采歌谣,于是有代、赵之讴,秦、楚之风,皆感于哀乐,缘事而发,亦可以观风俗,知薄厚云"。其所列歌诗 28 家 314 篇中的大部分作品即属此类。有学者在理解这句话时将它和《郊祀歌》十九章的制作联系起来,以为孝武立乐府采诗是为了供制作《郊祀歌》十九章之用,此甚不合情理。须知,汉家并不是为了造《郊祀歌》十九章才立乐府采歌谣的,其立乐府采歌谣的最主要的目的如班固所言是为了"观风俗,知薄厚"。西汉掌管音乐有两个机关,即太乐和乐府,太乐属太常,掌雅乐;乐府属少府,掌俗乐。"赵、代、秦、楚之讴"是俗乐,为乐府所掌;《郊祀歌》十九章是雅乐,乃为太乐所司。虽说乐府的"赵、代、秦、楚之讴"可能会影响到十九章的创作,但立乐府采歌谣的目的绝不是为了专门制作《郊祀歌》十九章。

"以李延年为协律都尉"一事,即《汉书·外戚列传》所谓"及夫人卒,上以后礼葬焉。其后,上以夫人兄李广利为贰师将军,封海西侯,延年为协律都尉"。据《汉书·张骞李广利传》:"李广利,女弟李夫人有宠于上,产昌邑哀王。太初元年,以广利为贰师将军,发属国六千骑及郡国恶少年数万人以往,期至贰师城取善马,故号'贰师将军'。"是延年为协律都尉在太初元年,而此时《郊祀歌》十九章中祠天地诸神的乐歌早已完成。可见,"以李延年为协律都尉"并不是说让他居此职位负责为《郊祀歌》十九章作曲,而是如李夫人之请以尊贵延年,此事《外戚传》中有详细的记载:"初,李夫人病笃,上自临候

之,夫人蒙被谢曰:'妾久寝病,形貌毁坏,不可以见帝,愿以王及兄弟为托。' 上曰:'夫人病甚,殆将不起,一见我属托王及兄弟,岂不快哉?'夫人曰:'妇人貌不修饰,不见君父,妾不敢以燕媠见帝。'上曰:'夫人弟一见我,将加赐千金,而予兄弟尊官。'夫人曰:'尊官在帝,不在一见。'上复言欲必见之,夫人遂转乡歔欷而不复言。于是上不说而起。夫人姊妹让之曰:'贵人独不可一见上属托兄弟邪?何为恨上如此?'夫人曰:'所以不欲见帝者,乃欲以深托兄弟也,我以容貌之好,得从微贱爱幸于上。夫以色事人者,色衰而爱弛,爱弛则恩绝。上所以挛挛顾念我者,乃以平生容貌也。今见我毁坏,颜色非故,必畏恶吐弃我,意尚肯复追思闵录其兄弟哉!'"①

"多举司马相如等数十人造为诗赋,略论律吕,以合八音之调"一事, 此合干《汉书·佞幸传》所谓"是时上方兴天地诸祠,欲造乐,令司马相 如等作诗颂。延年辄承意弦歌所造诗,为之新声曲"。这里首先需要明 确的是,武帝兴天地诸祠究竟是在什么时间?据《郊祀志》,武帝初即位, 曾欲议古立明堂城南以朝诸侯,草巡狩封禅改历服色事,后以窦太后不 好儒术之故,诸所兴为皆废。直到元光二年(前133)冬十月后,武帝才 真正开始兴天地诸祠, 先是行幸雍祠五畤, 接着是李少君以祠灶、谷道、 却老方见, 尔后又有毫人谬忌奏祠泰一方, 可见上方兴天地诸祠是在元 光二年。其次是这次所造之乐是什么样的乐歌?我们知道,武帝兴天地 诸祠的目的是封禅泰山,而封禅泰山又必须要具备这样两个条件,一是 符瑞并出,二是功德无量(详后说)。为了明其得封,就需要有一批文人 为之鼓吹造势,司马相如等言语侍从之臣就担当了这样的任务。比如司 马相如病死,就曾"有遗书,颂功德,言符瑞,足以封泰山"②,枚皋"从行至 甘泉、雍、河东,东巡狩,封泰山,塞决河官房,游观三辅离宫馆,临山泽,弋猎 射驭狗马蹩鞠刻镂,上有所感,辄使赋之"③,严助"因留侍中。有奇异辄使为 文,及作赋颂数十篇"④,淮南王刘安入朝,"献《颂德》及《长安都国颂》,每宴 见,谈说得失及方技赋颂,昏暮然后罢"⑤,可见司马相如等数十人所作的"诗 赋"或"诗颂"的内容正是"不序郊庙"的"巡狩福应之事"⑥。《艺文志》所列 《出行巡狩及游歌诗》10篇及《杂行出及颂德赋》24篇应属此类。最后要明

① 班固:《汉书》,第3951-3952页。

② 同上书,第2630页。

③ 同上书,第2367页。

④ 同上书,第2790页。

⑤ 同上书,第2145页。

⑥ 同上书,第1070页。

确的是,李延年固然是元鼎六年以好音见,但这次的召见乃是武帝因李夫人之宠而欲尊贵延年,并不是说这是武帝首次召见李延年。《史》、《书》并言:"上有嬖臣李延年以好音见,上善之。"就说明在"以好音见"之前,延年已为武帝嬖臣久矣。据《汉书·佞幸传》及《外戚列传》,延年得人宫中,乃是因其"坐法腐,给事狗中",而为武帝所爱幸,为嬖臣,则是因其"性知音,善歌舞","每为新声变曲,闻者莫不感动"。所以在元鼎六年以前,延年实际上就已经参与了朝廷的礼乐建设,不是说从元鼎六年开始才得到参与制作礼乐的机会。如此看来,《礼乐志》所谓"多举司马相如等数十人造为诗赋,略论律吕,以合八音之调",乃是指元光二年"上方兴天地诸祠,欲造乐,令司马相如等作诗颂。延年辄承意弦歌所造诗,为之新声曲"一事,而并非是说元鼎六年的造《郊祀歌》。

"作十九章之歌"一事合于《史记·乐书》所谓"至今上即位,作十九章"。 指的就是元鼎六年由武帝提出"下公卿议"后制作郊祀天地诸神乐歌,"令侍中李延年次序其声"一事,此则不待细论。

这样一来,《礼乐志》的这个记述与史实就没有任何抵牾了。

关于《礼乐志》的这个记述,宋王益之也曾感到有矛盾之处。他说:"《延年传》及《礼乐志》云延年为协律都尉,多举司马相如等数十人造为诗赋。按《汉》注云:相如既卒五岁始祠后土,祭后土在元鼎五年,则元狩六年相如已死,岂得尚至此时乎?"①于是他把"司马相如等数十人"改作了"文士数十人"。而清代的周寿昌对此则有自己的看法,他说:"是相如前造诗,延年后为新声。"②他们都以为自己的理解消弭了这一抵牾,实际上是因未能读懂而生疑致误,由于把《礼乐志》中"多举司马相如等数十人造为诗赋,略论律吕,以合八音之调"看成是元鼎五年所发生的事,自然就会觉得这个记述存在诸多抵牾。

下面,我们就根据以上的研究将《汉书·礼乐志》的这一段话重新标点, 以明其本义。

至武帝定郊祀之礼,祠太一于甘泉,就乾位也;祭后土于汾阴,泽中方丘也。乃立乐府,采诗夜诵,有赵、代、秦、楚之讴。以李延年为协律都尉。多举司马相如等数十人造为诗赋,略论律吕,以合八音之调。作十九章之歌,以正月上辛用事甘泉圜丘,使童男女七十人俱歌,昏祠至明,

① 王益之:《西汉年纪》,第224-225页。

② 王先谦:《汉书补注》引《汉书注补正》,第482页。

夜常有神光如流星止集于祠坛,天子自竹官而望拜,百官侍祠者数百人皆肃然动心焉。

三、《郊祀歌》十九章的词作者和曲作者

《郊祀歌》十九章的词作者和曲作者,也是历代学者为之努力不懈而又没有得到全面解决的问题,在重新考察了《礼乐志》的这段话之后,笔者又有了一些新的想法,姑志于此备考。

1. 关于邹子乐①

《郊祀歌》十九章的作者,《汉书》注明的只有《青阳》、《朱明》、《西颢》、《玄冥》四章,题曰邹子乐。邹子其人,王应麟据刘向《别录》"邹衍在燕,有谷寒不生五谷,邹衍吹律而温之,至生黍"及《列子》"师旷之清角,邹衍之吹律"之言,以邹子为战国时代的邹衍②。梁启超、罗根泽则认为邹子即景帝时的邹阳③。然此皆出于推测,实不足为据。根据我们上面的考察,此四章歌词属于十章祠神乐,而十章祠神乐又为一个有机的整体,并作于同一个时间,即元鼎六年,因此若邹子为歌词作者,他无疑是生活于武帝时代的人。至于《练时日》、《惟泰元》、《帝临》、《天地》、《日出人》、《五神》诸曲的作者,也当是武帝朝元鼎六年还在世的一批文人如司马谈、徐乐、严安、东方朔、胶仓、严葱奇之流。

2. 关于司马相如等数十人

现在一些学者认为司马相如等数十人是《郊祀歌》十九章的作者,一般

① "邹子乐"三个字的含义,历来就有两种看法。一是将此三字看做一个人名,如方以智(《方以智全书》,上海:上海古籍出版社 1988 年版,第 352 页)、王世贞(《弇州续稿》卷四十五,《景印文渊阁四库全书》,第 596 页)等。二是将此三字理解为"邹子之乐",如王应麟(《玉海》卷六,扬州:广陵书社影浙江书局清光绪九年刊本,2003 年版,第 122 页)、聚启超(《饮冰室专集》之七十四,北京:中华书局 1989 年版,第 37 页)、陆侃如(《中国诗史》,第 174 页)、罗根泽(《乐府文学史》,北京:东方出版社 1996 年版,第 20 页)、萧涤非(《汉魏六朝乐府文学文史》,第 43 页)、郑文(《汉诗研究》,第 34 页)、丘琼孙(《历代乐志律志校释》第一分册,北京:人民音乐出版社 1999 年版,第 198 页)、除直(《汉书新证》,天津:天津人民出版社 1959 年版,第 160 页)等,中华书局新校本《汉书》作"邹子乐",自属此一派之说法。前一说附和者较少,后一说响应者极多,代表了研究界主流的看法。权衡取舍,觉得还是以后一种说法为胜,故本文用后者。

② 王应麟:《玉海》卷六,第122页。

③ 梁启超:《饮冰室专集》之七十四,第37页。罗根泽:《乐府文学史》,第20页。

是根据《礼乐志》所谓"多举司马相如等数十人造为诗赋,略论律吕,以合八音之调,作十九章之歌"一句话来判定的。但是,根据我们以上的考察,这句话所说的是两事而并非一事,"多举司马相如等数十人造为诗赋,略论律吕,以合八音之调"为一事,乃是指元光二年"上方兴天地诸祠,欲造乐,令司马相如等作诗颂,延年辄承意弦歌所造诗,为之新声曲"之事,"作十九章之歌"则为另一事,指的是元鼎六年的造《郊祀歌》,与司马相如等作诗颂并无关系。另外,相如之卒在元狩五年,按照我们以上对《郊祀歌》十九章创作年代的考察,实际上也只有元狩元年的《朝陇首》和元狩三年的《天马》第一首,是相如在世时的作品,但这两首歌词,《史记》和《汉书》中几乎没有任何迹象显示是相如的制作,因此,《郊祀歌》十九章中到底有没有司马相如的作品,还是一个很大的疑问。

3. 关于汉武帝

有不少学者认为,十九章中有武帝的作品,如萧涤非就以为《天马》二章是武帝的作品①,逯钦立更举《天马》、《景星》、《齐房》、《朝陇首》、《象载瑜》诸篇为武帝之作②。萧先生的说法是据《史记·乐书》,逯先生的看法则是本《汉书·武帝纪》。愚以为,二家之说,颇可商榷。先说逯钦立的看法。《汉书·武帝纪》所载《天马》、《景星》、《齐房》、《朝陇首》、《象载瑜》诸篇的创作情况如下:

元狩元年冬十月,行幸雍,祠五畤,获白麟,作《白麟之歌》。

(元鼎)四年冬十月,行幸雍,祠五畤。……六月,得宝鼎后土祠旁。 秋,马生渥洼水中。作《宝鼎》、《天马之歌》。

(元封)二年……六月,诏曰:"甘泉宫内中产芝,九茎连叶。上帝博临,不异下房,赐朕弘休。其赦天下,赐云阳都百户牛酒。"作《芝房之歌》。

(太初)四年春, 贰师将军广利斩大宛王首, 获汗血马来。作《西极天马之歌》。

(太始)三年……二月……行幸东海,获赤雁,作《朱雁之歌》。

① 萧涤非:《汉魏六朝乐府文学史》,第42页。

② 逯钦立:《先秦汉魏晋南北朝诗》,第154—155页。

从文中的叙事情景来看,班固为了叙事的简洁,的确是作了主语承前省略的 处理,由前而后,我们也确实可以推出其省略的主语是汉武帝,逯钦立言 "《天马》、《景星》、《齐房》、《朝陇首》、《象载瑜》诸篇、《武纪》悉谓武帝作", 盖由此也。可能是逯先生没有注意到,《汉书》中有时称某某帝王做某事,意 思通常是说他决定或下令做某事,并不是说他亲自做了某事,这在专叙帝王 事迹的《帝纪》中尤其是如此。比如、《汉书·武帝纪》云"太始元年春正月, 因杆将军敖有罪要斩, 徙郡国吏民豪桀于茂陵、云陵", 意思是因杅将军公孙 敖被武帝下令要斩,而非武帝亲手杀了他,至于徙郡国吏民豪桀,也只是武帝 作的决定,而非武帝躬亲其事。所以《汉书·武帝纪》说"元狩元年冬十月行 幸雍, 祠五畤, 获白麟, 作《白麟之歌》", 事件的人物主体固然是汉武帝, 但其 本意应该是"令作"《白麟之歌》,而不是说武帝作《白麟之歌》。同样、《汉 书·武帝纪》说"(元封二年)作《芝房之歌》。秋,作明堂于泰山下",本意也 应当是:武帝元封二年"令作"《芝房之歌》。秋,"令作"明堂于泰山下,并非 说是武帝亲为其事。其他如"作《宝鼎》、《天马之歌》"、"作《西极天马之 歌》"和"作《朱雁之歌》"云云,也并如上言,意思是武帝"令作"而不是武帝 "自作"。事实上,如果要表达某某作品为某某皇帝所作,《汉书》通常会先作 一个语境上的描述或者强调,比如,《汉书·外戚列传》言武帝作《李夫人 歌》,则云:"上愈益相思悲感,为作诗曰……"言武帝作《李夫人赋》,则云: "上又自为作赋,以伤悼夫人。"《史记·河渠书》言武帝作《瓠子歌》,则云: "天子既临河决,悼功之不成,乃作歌曰……"表达的意思就是武帝所自告, 而非假他人之手。因此、《天马》、《景星》、《齐房》、《朝陇首》、《象载瑜》 诸篇是不能轻易就把它们看做是武帝制作的,按以上分析的帝纪叙事的 惯例,它们应是武帝令左右言语文学侍从创作的歌曲。再说萧涤非的看 法。萧先生以《天马》二章是武帝的作品,依据的主要是《史记·乐书》 的这个记载:

又尝得神马渥洼水中,复次以为《太一之歌》。歌曲曰……后伐大宛得千里马,马名蒲梢,次作以为歌。歌诗曰……中尉汲黯进曰:凡王者作乐,上以承祖宗,下以化兆民。今陛下得马,诗以为歌,协于宗庙,先帝百姓岂能知其音邪?上默然不说。

愚以为,《史记·乐书》的这段话本乖谬不经,南宋唐仲友早已攻破其说①,材料既不真实,就不合再引用以说《天马》二章。当然,除了《乐书》之外,一些学者还常常引《后汉书·东平宪王苍传》中的一段话来说明《天马》出于武帝之手,这也是不足为据的。《仓传》云:

中元二年已赋诸国,故不复送。并遗宛马一匹,血从前轉上小孔中出。常闻武帝歌天马,沾赤汗,今亲见其然也。

照我的理解,东平宪王刘苍称"武帝歌天马"就好像《乐书》说"至今上即位,作十九章"、沈约说"汉武帝颇造新哥"②一样,实际上举的是十九章决策者的名字而非创作者的名字。

《郊祀歌》十九章的曲作者,因《史记·乐书》有"至今上即位,作十九章,令侍中李延年次序其声"之言,《礼乐志》有"以李延年为协律都尉。多举司马相如等数十人造为诗赋,略论律目,以合八音之调。作十九章之歌"一语,所以我们今天差不多都认为是李延年。考《汉书》,延年以好音见在元鼎六年,这就给了我们这样一种印象,这就是《郊祀歌》十九章的全部歌词至少在元鼎六年之前就已写成了,但事实上却是,《郊祀歌》十九章中的歌词,元鼎六年之后所作的尚有好几首,如元封元年的《天门》、元封二年的《齐房》、元封五年的《赤蛟》、太初四年的《天马》第二曲以及太始三年的《象载瑜》,这就表明,在所谓李延年为司马相如等数十人造为诗赋略论律目,以合八音之调之时,《郊祀歌》歌词根本就不备十九章之数。另外,《史记·外戚世家》云:"王夫人蚤卒。而中山李夫人有宠,有男一人,为昌邑王。李夫人早卒,其兄李延年以音幸,号协律。协律者,故倡也,兄弟皆坐奸,族。是时其长兄广利

① 王应麟云:"《乐书》'得神马渥洼水中,为《太一之歌》,后伐大宛,得千里马,为歌。中尉汲黯进曰云云。丞相公孙弘曰:翳诽谤圣制。'说斋唐氏曰:'按《汉书·武帝纪》,元鼎四年秋,马生渥洼水中,作《天马之歌》。太初四年春,或师将军广利斩大宛王首,获幵血马来,作《西极天马之歌》。而元狩二年春三月,丞相弘薨,则先元鼎四年已八年矣。《汲翳传》;浑邪王降之岁,汲翳坐法免官,隐田园者数年,至更立五铢钱,复起为淮阳太守,居淮阳十岁而卒。按《武纪》,昆邪之降在元狩二年,而行五铢钱在五年,又十岁则元封四年也,其去太初四年尚六年,则汲黯之卒亦久矣。今《乐书》乃云得大宛马而作《天马之歌》,汲黯尝有言而公孙弘又从而曆之,不亦厚诬古人哉!况翳在武帝时始为谒者,迁荥阳令,称疾归,乃召为中大夫,又出为东海太守,又召为主爵都尉,又公孙弘请徙为右内史,数岁而免官,又数岁而起为淮阳太守,则未尝为中尉也,假使翳之言在马生渥洼之年,则弘之死固已久矣。《汉书·司马迁传》言《史记》十篇有录无书,而注言《乐书》亦亡,则此非迁之作明矣,使迁在当时而乖舛如此,不亦缪乎?'"王应麟:《困学纪闻》,上海:商务印书馆民国二十四年(1935)版,第950—951页。

② 按,《宋书·乐志》说"汉武帝颇造新哥","新哥"指的是《郊祀歌》十九章。

为二师将军,伐大宛,不及诛,还,而上既夷李氏,后怜其家,乃封为海西侯。" 是延年之诛在太初四年李广利诛宛王获宛马之前。又、《汉书・李陵传》云: "卫律者,父本长水胡人,律生长汉,善协律都尉李延年,延年荐言律使匈奴。 使还,会延年家收,律惧并诛,亡还降匈奴。"卫律降匈奴在天汉元年(前 100),按此则延年之诛在太初四年已是确然无疑。然而《礼乐志》在《天马》 第二曲下注云:"太初四年诛宛王获宛马作。"在《象载瑜》下注云:"太始三年 行幸东海获赤雁作。"延年既诛,又怎么可能为太初四年所作的《天马》第二 曲及太始三年所作的《象载瑜》"次序其声"呢? 这就表明,十九章的度曲绝 不可能是李延年一人,应还有其他音乐家的参与。根据我们前面所做的考 察,元鼎六年以前,汉代举行郊祀并不使用祠神乐舞,只是在元鼎六年春灭南 越,李延年以好音见之后,武帝才有郊祀用乐舞的想法并"下公卿议"。这说 明汉代元鼎六年以前是没有着手组织创作十章祠神乐的,十章郊祀天地诸神 的乐歌,乃是从元鼎六年"下公卿议"之后才开始制作的,所以《史记·乐书》 所言"作十九章,令侍中李延年次序其声"实际上是专指李延年为十章祠神 乐度曲,而并非是指整个十九章,这样,我们就可以肯定《练时日》、《帝临》、 《青阳》、《朱明》、《西颢》、《玄冥》、《惟泰元》、《天地》、《日出人》和《五神》等 十章祠神乐的曲作者是李延年。至于十章纪瑞诗还有哪些作品是延年度曲。 殊不易定。不过,作于元鼎六年的《华烨烨》,因其歌词是与十章祠神乐并作 于同一个时间,李延年为之度曲有很大的可能。元鼎六年以后的《天门》、 《齐房》、《赤蛟》三曲或许也是延年的作曲,延年此时宠爱日隆,武帝让他为 之度曲自在情理之中。《天马》其二及《象载瑜》则不可能是延年的作曲,因 延年此时已伏诛。元鼎六年以前的《朝陇首》、《天马》其一、《后阜》、《景星》 诸曲的曲作者也很难确定,考虑到它们在延年以好音见之前就曾荐于郊庙, 则很有可能出于李延年及与延年同时的乐府诸音家如张仲春①、斤仲②蜚 之手。

四、纪瑞诗与武帝的封禅求仙

十九章中除祠天地诸神的乐歌外还有过半的纪瑞诗,这些纪瑞诗并非郊祀歌的主体,只是以其曾荐于郊庙的缘故而被序入了《郊祀歌》十九章之列。

① 《太平御览》卷五百七十二引《风俗通》曰:"张仲春,武帝时人也,善雅歌,与李延年并时,每奏新歌,莫不称善。"李仿等:《太平御览》,第2584页。

② 《宋书·乐志》云:"《风俗通》则曰:丘仲造笛,武帝时人,其后更有羌笛尔。"沈约:《宋书》, 第558页。

表面上看,它们似乎只是一般地歌颂祥瑞,宣扬武帝的功劳和德泽,但是,透过其深层的历史背景我们却感到,事情并非如此简单。武帝朝的天降祥瑞完全是一场有意的设计和安排,它直接服务于武帝的封禅求仙。在这样的历史背景下写成的纪瑞诗,其担当的使命就不仅仅是纪瑞颂德,更多的是要为武帝的封禅求仙进行鼓吹和造势了。

《史记·平准书》云:"至今上即位数岁,汉兴七十余年之间,国家无事,非遇水旱之灾,民则人给家足,都鄙廪庾皆满,而府库余货财;京师之钱累巨万,贯朽而不可校;太仓之粟陈陈相因,充溢露积于外,至腐败不可食;众庶街巷有马,阡陌之间成群,而乘字牝者,摈而不得聚会;守闾阎者食粱肉,为吏者长子孙,居官者以为姓号。故人人自爱而重犯法,先行义而后绌耻辱焉。"正是有了这样强大的国力、稳定的政治局面,雄才大略的汉武帝才能塞决河,兴礼乐,南平南粤,北逐匈奴,东灭朝鲜,西通西域,招东瓯,来闽越,开发西南夷。然而,也就是因为建立了这样彪炳千秋的不世功业,武帝的私心恶欲开始迅速地膨胀。于是,信神仙,事封禅,兴宫室,喜兴作,尚奢侈,好珍奇,尽情地满足着他的侈心和欲望。其中,信神仙、事封禅倾注了他大半生的精力和心血,给国家的政治经济造成了极大的伤害。

古之封禅,目的是祭天以报天之功,除地以报地之功,告太平于天、地、群神。但是,封禅虽然是最高统治者的理想,却又不是人人都可以去做的事情,惟有德有为之君,方能当之。《封禅书》就说:"自古受命帝王,曷尝不封禅?盖有无其应而用事者矣,未有睹符瑞见而不臻乎泰山者也。虽受命而功不至,至梁父矣而德不治,治矣而日有不暇给,是以即事用希。"①那么,又何以证明某个帝王是一个有德有为之君呢?按照董仲舒的说法,上帝一般都会降祥瑞来昭示的。"天之所大奉使之王者,必有非人力所能致而自至者,此受命之符也。天下之人同心归之,若归父母,故天瑞应诚而至。"又言:"故为人君者,正心以正朝廷,正朝廷以正百官,正百官以正万民,正万民以正四方。四方正,远近莫敢不壹于正,而亡有邪气奸其间者。是以阴阳调而风雨时,群生和而万民殖,五谷孰而草木茂,天地之间被润泽而大丰美,四海之内闻盛德而皆来臣,诸福之物,可致之祥,莫不毕至,而王道终矣。"②如天不降祥瑞,则说明人主功德未至,尚不可行封禅之事。《封禅书》载齐桓公欲封禅,管仲谏曰:"古之封禅,部上之黍,北里之禾,所以为盛;江淮之间,一茅三脊,所以为藉也。东海致比目之鱼,西海致比翼之鸟,然后物有不召而自至者十有五焉。

① 司马迁:《史记》,第1355页。

② 班固: 《汉书》,第2500页。

今凤皇、麒麟不来,嘉谷不生,而蓬蒿藜莠茂,鸱枭数至,而欲封禅,毋乃不可乎?"于是桓公乃止。可见,天降祥瑞是对君主政绩的褒奖,同时更是表明君主有资格行封禅的一个重要信号。

武帝欲行封禅之事,当然就得要有天降祥瑞来证明自己是一个有德有为之君。于是,在君王意志下蓄意安排的祥瑞并出的闹剧就开始一幕一幕上演了。据司马相如《封禅颂》,在元狩五年之前,武帝朝所降符瑞就有甘露、嘉谷六穗、驺虞、白麟等。而据《汉书》,则有元狩三年马生渥洼水中,元鼎四年六月得宝鼎后土祠旁,元鼎五年得鼎汾阴,元封二年芝生甘泉齐房,太初四年诛宛王获宛马,太始三年获赤雁。另据我们上面对《郊祀歌》的考察,尚有元鼎五年冬十月行幸雍祠五帝时神光集坛,元封元年秋的填星之现以及元封五年的海效巨鱼,按此,则武帝朝的祥瑞之降共有15次之多。仔细分析这些符瑞我们可以发现,元鼎六年是一个重要的分水岭,之前的天降祥瑞共9次,自是为武帝封禅而设,之后的天降祥瑞凡6次,则是为武帝求仙而备,祥瑞所兆示的含义前后是大不相同的。武帝朝的天降祥瑞之所以会是这样的情景,当然是与武帝及其臣下的精心安排分不开的。而作为纪瑞的诗歌,自然也以元鼎六年这一道分水岭而在内容上呈现出了前后不同的面貌。

先说元鼎六年之前的符瑞和纪瑞诗。这一时期符瑞的象征含义有一个共同的特点,就是它们基本上都是仁德的化身,这一点,我们通过史书中的一些解释就能看得清楚,比如,甘露因"王者德至大,和气盛"①而降;嘉谷因"王者德盛"②而生;驺虞因王者"至德则出"③;白麟则是"明王动静有仪则见"④;马生渥洼水中是"王者劳来百姓则至"⑤;鼎是"王者盛德则出"⑥;至于神光集坛则是君王的德辉之所致。其中,宝鼎之出是众祥瑞中之最重要者,其象征意义非比一般,它不仅是因"王者盛德则出",更重要的是,按方士的说法:"今年得宝鼎,其冬辛巳朔旦冬至,与黄帝时等。"①时间这么巧合,武帝行封禅可谓是不能不顺应天意了。由此可见,汉家元鼎六年之前安排的符瑞之出,都是为了着意塑造武帝含仁戴义的圣明君主形象,意在说明武帝作为帝王已是功德盛大,具备了封禅的资格。事实上,这些祥瑞的降临,武帝也尝自诩为其仁德所招致,这在元鼎五年颁布的诏书里已经说得很明白:

① 沈约:《宋书》,第813页。

② 同上书,第827页。

③ 萧子显:《南齐书》,北京:中华书局 1972 年版,第 356 页。

④ 沈约: 《宋书》, 第791页。

⑤ 同上书,第802页。

⑥ 同上书,第867页。

⑦ 司马迁:《史记》,第1397页。

朕以眇身托于王侯之上,德未能绥民,民或饥寒,故巡祭后土以祈丰年,冀州雕壤乃显文鼎,获荐于庙。渥洼水出马,朕其御焉。战战兢兢,惧不克任,思昭天地,内惟自新。①

言下之意是宝鼎、天马的显现于人世,正是自己顾念民之饥寒,以德绥抚,为 其祭后土以祈丰年的仁德行为所致。作为这一时期纪瑞的诗歌,自然也是务 求体现武帝朝天降祥瑞的象征意义,宣扬武帝的仁君德泽,《朝陇首》中白麟 的"辟流离,抑不详"及"籋归云,抚怀心",所比拟的就是武帝富有怀柔之心, 于流离不得其所者,为开道路使之安集;于违道不详善者则抑黜之以申惩劝。 《天马》其一中的天马"志俶傥,精权奇,籋浮云,晻上驰,体容与,迣万里",则 是因武帝德御四方而招来。而《景星》中的"上天布施后土成,穰穰丰年四时 荣"之语,写的就是顾念民之饥寒,祭后土以祈丰年的武帝形象。至于《华烨 烨》中的"神之斿"、"神之出"、"神之行"、"神之来"、"神之揄"、"神安坐"、 "神嘉虞",则是描写祭祀时神光交错,或降于天,或登于地,或从四方来集于 坛之状,而它正是武帝的德辉之所致。

次说元鼎五年之后的符瑞和纪瑞诗。封禅泰山之后的 23 年间,在燕齐 方十的蛊惑下,武帝所做的事情就是求见神仙。他一方面遣方十求神人采药 以千数:一方面令长安作飞廉、桂馆,甘泉则作益寿、延寿馆、通天台,置祠具 其下以招来神仙之属,更作建章宫,度为千门万户,设具而候神人,同时足迹 周遍于五岳四渎,并游东莱、幸琅邪、登之罘、浮大海,虽考神仙之属,未有验 者,犹羁縻不绝,几遇其真。由于求仙的目的是为了实现羽化登仙、长生不死 的愿望,这一时期的符瑞之出与元鼎六年之前的符瑞之出就有了根本的不 同:元鼎六年之前的符瑞之出,塑造的是一个含仁戴义的圣明君主形象,也算 得上是有旧典可依:而这一时期的符瑞之出,则是着意表现上帝对自己求仙 行为的首肯,基本上是无典可依,多出于武帝自己的主观想象或燕齐方十的 随意捏造。由于这样的因素,这一时期的纪瑞诗自然也就仙气十足。元封元 年秋的填星之现,《汉书・郊祀志》述其事云:"望气王朔言:'候独见填星出 如瓜,食顷,复人。'有司皆曰:'陛下建汉家封禅,天其报德星云。'……赞飨 曰:'德星昭衍,厥维休祥。寿星仍出,渊耀光明。信星昭见,皇帝敬拜泰祝之 享。'"按此,则知填星亦寿星也,其瑞所兆,本是"常出于有道之国"②,但武帝 却使它寓有了人主寿千万年的意思,故《天门》诗申其意云:"灵浸平而,鸿长

① 班固:《汉书》,第185页。

② 同上书,第1294页。

生豫。"师古曰:"神灵德泽所浸,溥博无私,其福甚大,故我得长生之道而安 豫也。"元封二年的芝生甘泉齐房,按《宋书・符瑞志》,芝草是"王者慈仁则 生",而武帝则以为是上帝对自己塞决河、兴通天台以求神仙的报应,所以他 才高兴地说:"上帝博临,不异下房,赐朕弘休。"①而《齐房》诗亦云:"玄气之 精,回复此都。葛蔓日茂,芝成灵华。"元封五年的海效巨鱼,前已有说,乃是 武帝信方十之言,效始阜故事,以蛟为破坏与善神交通的恶神而除之。京房 《易传》曰:"海出巨鱼,邪人进,贤人疏。"②可见赤蛟之现本为灾祥,而武帝则 任意牵合,表其为祥瑞。《赤蛟》诗云:"延寿命,永未央。""托玄德,长无衰。" 似乎是这江中的赤蛟也能给他带来长牛不老的福祉一样。太始三年之获赤 雁,据《艺文类聚》卷九十九引《瑞应图》,赤雁是"王者动作应天时则衔书 来"。然《象载瑜》辄曰:"神所见,施祉福,登蓬莱,结无极。"已经是把赤雁幻 化成了赐予他无限祉福的蓬莱诸神,这说明在"方士更言蓬莱诸神若将可 得"③的迷惑下他的心理是何等的愚妄。更为离谱的是,太初四年诛宛王所 获宛马,本只是靠不义战争获取的良种马,但在爱好神仙的武帝眼里,它却披 上了神的外衣,具备了神的品格,《天马》诗云:"天马来,执徐时,将摇举,谁 与期。天马来,开远门,竦予身,逝昆仑。天马来,龙之媒,游阊阖,观玉台。" 应劭曰:"言天马者乃神龙之类,今天马已来,此龙必至之效也。"文颖曰:"言 武帝好仙,常庶几天马来,当乘之往发昆仑也。"元鼎六年以后的天降祥瑞之 所以会是这样的情形,当然与方士和臣下为了迎合武帝的求仙心理而任意编 排有着直接的关系,比如元封三年夏的大旱,本是牛民之剧痛,国家之大不 幸,而方十公孙卿则以妖言粉饰,曰:"黄帝时封则天旱,干封三年。"其虚妄 如此,就连终日沉迷于神仙之事的武帝也不敢相信,乃下诏:"天旱意干封平? 其令天下尊祠灵星焉。"④上有所好,下必有甚焉,为了投其所好,当时一般臣 下也好为虚妄,颠倒黑白。征和四年二月,"雍县无云如雷者三,或如虹气苍 黄,若飞鸟集棫阳宫南,声闻四百里。陨石二,黑如黳,有司以为美祥,以荐宗 庙"⑤。汉人普遍的看法是,陨石从高及下,乃民困之象,是为灾告,而有司竟 以为美祥以荐宗庙,真可以说是冒天下之大不韪了。

依古制,当一个时代嘉瑞悉臻,远迩咸服,群生尽遂其性,万物各得其所,即是太平德治,人君功成,必作诗歌其功德遍告神明,所以报神恩也。诗歌的

① 班固:《汉书》,第193页。

② 范晔,刘昭补并注:《后汉书》,北京:商务印书馆 1958 年版,第 3997 页。

③ 司马迁:《史记》,第1398页。

④ 班固:《汉书》,第1242页。

⑤ 同上书,第1247页。

内容理应祖述先人功德,示不忘本。武帝朝二十九年间所制作的纪瑞诗,虽是依古制而行事,却是多说祭祀见事及其祥瑞而不言祖宗之事,为此受到了后世严肃的批评,班固就说:"今汉郊庙诗歌,未有祖宗之事,八音调均,又不协于钟律。"①沈约也说:"汉武帝虽颇造新哥,然不以光扬祖考,崇述正德为先,但多咏祭祀见事及其祥瑞而已,商周雅颂之体阙焉。"②武帝朝的纪瑞诗之所以是这样的一个状况,当然与武帝封禅求仙的目的有关,一个号称"诚得如黄帝,吾视去妻子如脱屣"③的人,又怎会把祖宗的功业放在心中呢?所谓的天降祥瑞,本就是因封禅求仙的愿望而生,纪瑞诗中描绘的也就只能是武帝自己的身影和那个他深心向往的神仙世界了。

五、《郊祀歌》十九章之甲乙次第及用乐礼节

《郊祀志》所录《郊祀歌》十九章之甲乙次第,每令学者困惑。萧涤非就曾说过:"今《汉书》所录次第,似不以时代为先后。如《朝陇首》作于元狩元年,而列在第十七,《天马歌》二首,一作于元狩三年,一作于太初四年(公元前101),而列在第十,不知何故,岂当日经武帝排定固如是耶?"④十九章的甲乙次第如此,而其用乐节次更是难明其状。清有秦蕙田氏不辞艰难,对其用乐节次做了一个全面的研究。《五礼通考》卷六云:

武帝祠太乙于甘泉,祭后土于汾阴,虽非古南北郊之制,而其意略同。孟坚作志,总一代乐章而系之其下,故其用乐礼节及前后增易不复详述。今由本文绎之,纵不能确有所指,然其先后节次之大略有可仿佛拟议者。一章曰"练时日,候有望,焫脊萧,延四方",是神未降而延之也;曰"九重开,灵之斿",是神之起而将降也;继曰"灵之车"、"灵之下"、"灵之来"、"灵之至"、"灵已坐"、"灵安留",则神行而下至登位也。是为燔燎迎神之章,如《周礼·大司乐》"圜钟为宫,黄钟为角,太蔟为徵,姑洗为羽,乐六变则天神皆降,可得而礼"者也。二章《帝临》、三章《青阳》、四章《朱明》、五章《西颢》、六章《玄冥》,则为祀五帝之乐章,《封禅书》所云"秦一坛三垓,五帝坛环居其下"者也。七章曰"惟泰元尊,媪神蕃厘,经纬天地,作成四时",是言泰一之尊兼统天地,盖献泰一之词也。

① 班固:《汉书》,第1071页。

② 沈约: 《宋书》,第550页。

③ 班固:《汉书》,第1228页。

④ 萧涤非:《汉魏六朝乐府文学史》,第43页。

八章曰"天地并况",曰"合好效欢虞泰一",则献天一地一也。九章《日 出入》,其词皆求仙人慕黄帝之意,《封禅书》所云"吾诚得如黄帝,视去 妻子如脱屣"者也,意或于朝日、夕月而用之欤。十一章《天门》曰"假清 风轧忽,激长至重觞",十五章《华烨烨》曰"神嘉虞,申贰觞",则再献三 献之乐章也。十六章《五神》曰"广宣延,咸毕觞",曰"淫渌泽,汪然归", 十九章《赤蛟》曰"灵既享,锡吉祥,芒芒极,降嘉觞,延寿命,永未央",是 饮福致嘏之事也,曰"灵禗禗,象舆轙",曰"礼乐成,灵将归",是言神返 而去也。此皆献毕受福送神之词,其前后次第略可想见,但或用之甘泉, 或兼用之汾阴雍畤,则不可考矣。此外十章《天马》、十一章《景星》、十 三章《齐房》、十七章《朝陇首》、十八章《象载瑜》,或志休祥,或记功烈, 则随时增用。故元狩元年之《朝陇首》,三年之《天马》,并作于立甘泉祠 之前。惟元鼎五年之《景星》,则适在其年。若元封二年之《齐房》,则在 立甘泉之后四年矣。太初四年之《天马》,则又后之八年矣。太始三年 之《象载瑜》,则又后之七年矣。是皆随事增入,其奏之节次不可知。或 即以《天马》厕九章之下,《景星》厕十一章之下以为序次,而班史因之 欤?惟十四章《后皇》则决系汾阴后土祀神之乐,而其迎神送神当即在 前十三章之内,今不复可别矣。然则此十九章者,始于元狩元年之获麟, 终太始三年之获赤雁,历二十九年而始备。至匡衡更定,则又后之六十 二年矣。今以班志相传既久,且又有甲乙次第,若更区分割裂,恐无片 段,故统载于此而略申其说,以俟考定者。

秦蕙田的这一考察,看似合理,实则乖谬远甚。一是他并没有正确地区分出十九章中哪些是祠神乐章,哪些是纪瑞的乐章,比如《天门》、《后皇》、《华烨烨》、《赤蛟》四章,按我们前面的考证,应是专门纪瑞的乐章,而他却把它们作为祠神的乐章来叙述,如此,又怎么能够准确地仿佛拟议出其演出之先后节次呢? 二是他以清代的南北郊之制来说明汉代的用乐礼节,有以今说古之嫌,郊祀天地之义,古今固然相通,然其用乐礼节,必是大不相侔,在这样的情形下来讨论十九章演出之先后节次,其离事实之远就可想而知。愚以为,要弄清《郊祀歌》十九章演出之先后节次,就必须首先了解这样几个问题,一是汉家泰畤郊祀到底包括了哪些神灵? 二是在当时人的观念中这些神灵又是怎样的一个尊卑排次? 三是汉家于泰畤所建的祭坛究竟是怎样的形制? 在这个基础上来研究十九章演出之先后节次,结论似乎才更为准确和稳妥。

汉家于泰畤所要郊祀的主要神灵,根据我们前面所进行的考察,主要的 应有天一、地一、泰一、五帝、日、月、五神共十五神。在诸神中,泰一最贵,这

是自秦以来人们的看法、《史记·秦始皇本纪》云:"古有天皇、有地皇、有泰 皇,泰皇最贵。"在汉代,天一地一泰一号称三一,泰一在人们的观念中同样是 "天神患者"①. 因而泰一在诸神中的位置无疑是排第一。天一地一的地位 《史》、《汉》虽未有明言,然当时论者常将它们和泰一并举,以显泰一之贵,就 说明他们的地位仅次于泰一。关于五帝,《史记》、《汉书》并言:"五帝,泰一 之佐。"是五帝的地位又次干天一地一。五神《史记》、《汉书》也无说,然据上 引《礼记·祭法》注及《南齐书·礼志》,知五神乃五帝之佐,是五神的地位又 次于五帝。日、月二神照理本不应序于泰畤诸神之列,按《礼》,天子春分祀 朝日于东,秋分祀夕月于西。武帝之所以在泰畤将它们与诸神合祠,主要是 为了便官行事,"便用郊日,不用春秋也"②。因为这一做法过于违制,所以后 来受到了魏文帝曹丕的尖锐批评:"汉氏不拜日于东郊,而旦夕常于殿下东 西拜日月,烦亵似家人之事,非事天交神之道也。"③那么,日、月二神在诸神 中又处于什么样的位置呢?按、《郊祀志》云:"祭日以牛,祭月以羊彘特。泰 一祝宰则衣紫及绣。五帝各如其色,日赤,月白。"可见日、月二神也是设了祭 坛的,位置应在五帝坛下食群神从者及北斗的四方地,也即群神之坛,其座次 与群神同。这样,泰畤诸神的座次也就可以排定如下了:

天一 泰一 地一 太昊 炎帝 黄帝 少昊 颛顼 句芒 祝融 后土 蓐收 玄冥 日 月

关于泰時的基本情况,成帝时的匡衡曾有过一个大概的描述,他说:"甘泉泰時紫坛,八觚宣通象八方,五帝坛周环其下,又有群神之坛。以《尚书》禋六宗、望山川、遍群神之义,紫坛有文章采镂黼黻之饰及玉、女乐,石坛、仙人祠,瘗鸾路、骍驹、寓龙马,不能得其象于古。"④根据这个描述,可知泰時设坛三层,第一层是紫坛,第二层是五帝坛,第三层是群神之坛。紫坛为何方神所居,诸史无明言,然紫坛又称泰一坛,则泰一居之自是无疑。《北堂书钞》卷一百三十二云:"《汉旧仪》云:祭天紫坛有绀幄帐。"同书卷一百三十三陈禹谟补云:"《汉旧仪》曰:天子祭地登紫坛用绀席六重。"又《天地》诗云:"爰熙紫坛,思求厥路。"是知第一层紫坛除为泰一所居外,还为天一、地一所居。

① 班固:《汉书》,第1218页。

② 司马迁:《史记》,第470-471页。

③ 房玄龄等:《晋书》,北京:中华书局 1974 年版,第 586 页。

④ 班固: 《汉书》,第1256页。

第二层名曰五帝坛,顾名思义,自是五帝之所居。第三层群神之坛为何神所居,诸史无言者,然五神为五帝之佐,则五神不得与五帝同居甚明,是五神当居第三层群神之坛。日、月之神则如上所言,与诸神同居群神之坛。明确了泰畤的基本情况,则泰畤的构成形态也就可以描述如下了:

紫坛(天一、泰一、地一) 五帝坛(太昊、炎帝、黄帝、少昊、颛顼) 群神之坛(句芒、祝融、后土、蓐收、玄冥、日、月及其他诸神)。

在了解了泰畤诸神的座次和泰畤祭坛的构成情况后,《郊祀歌》中祠神乐章的用乐礼节也就容易弄清楚了。贵贱有别,尊卑有序,上下有差,这是统治者为自己生活的世界定下的等级,而在他们的眼里,神灵世界的诸神灵也同样有其尊卑等级,从这种森严的等级观念出发,泰畤祭祀诸神的活动显然就应该是按照由尊到卑的顺序进行,作为配合祭祀诸神的乐歌,也自然是对号入座,祠某神则歌某曲。这样,《郊祀歌》中祠神乐章的演奏次第也就是显而易见的了。《练时日》是占卜郊祀之时日,为序曲,其次序自是排在第一;《惟泰元》歌泰一,次序在第二;《天地》歌天一、地一,次序在第三;《五神》歌五帝,次序在第四;《帝临》、《青阳》、《朱明》、《西颢》、《玄冥》歌五神,次序在第五;《日出入》歌朝日,次序在第六。

祠神乐章固然有其用乐礼节,但十章纪瑞诗就很难说它们会有什么用乐节次之先后了。班固《两都赋序》云:"是以众庶悦豫,福应尤盛。《白麟》、《赤雁》、《芝房》、《宝鼎》之歌,荐于郊庙。"说明这些纪瑞诗曾经是运用于郊庙的。然十章纪瑞诗之创作始于元狩元年之获麟,终太始三年之获赤雁,历29年而始备,鉴于这样的情况,十首纪瑞诗就断无于某次郊祀时集中演奏的可能,只能是有一事则造一曲,然后在某次郊祀时演奏。由于十首纪瑞诗没有于某次郊祀时集中演奏的可能,其演奏当然也就谈不上有什么先后节次了。不过,由于我们上面已经考证清楚了十首纪瑞诗的创作年代,十首纪瑞诗各自被运用于郊庙的时间也还是可以大致推定的,考虑到它们是为发布祥瑞而作,有其时效性,所以应该是在创作后不久就荐于郊庙了。

在对《郊祀歌》十九章演奏的先后节次做了这样的考察研究之后,我们再回过头来看班固所载录的《郊祀歌》十九章,就会发现,十九章虽然有其甲乙次第之分,却不是一个祭祀时按此顺序而演奏的节目单,其中十章祠神乐的用乐节次完全颠倒,而十章纪瑞诗也没有按创作时间的先后来排定其顺序。这就表明,班固所载录的《郊祀歌》十九章,不过就是叙郊祀时把武帝朝

29 年间创作的曾经运用于郊庙的乐歌总杂一处,并没有将其用乐礼节及前后增易的情况考虑进去。其名之曰十九章,乃是班固作志时以其统计结果而定的一个名称,并不是说武帝时就排定了次序而有这么一个称呼。十九章中时间最晚的《象载瑜》作于太始三年,而在太始三年之前,汉家用乐的郊祀活动实际上已有过多次,说明《郊祀歌》此前多是在不及十九章的情况下使用的。更为重要的是,班书中种种迹象表明,武帝时代创作的《郊祀歌》应不止十九章,比如《宣帝纪》提到的神人并见之瑞,其实当时是写有歌诗的,《武帝纪》云:"(太始四年)夏四月,幸不其,祠神人于交门宫,若有乡坐拜者。作《交门之歌》。"①此即是其证,可能班固作志时歌词已不存,故未有录者。由此看来,班固载录《郊祀歌》十九章的情况和沈约《宋书》载录《汉鼓吹铙歌十八曲》时的情形是差不多的,基本上就是因作品失其用乐节次和创作年代,无奈而收其剩余总杂一处的。

六、《郊祀歌》十九章中的"兮"字问题

古今不少学者在研究《郊祀歌》十九章的句式时都曾发现,其中有很多篇章的句子如果加进一个"兮"字,即可还原成《楚辞》那种带有"兮"字的句型②,于是学者中就有了两种看法。一种以王先谦为代表,认为十九章中的句子原本是带有"兮"字的,只是班固在载录时把它省去了。另一种以顾炎武、梁启超、陈钟凡、容肇祖、萧涤非及日本国青木正儿为代表,认为这种可还原性表明,十九章的这种句型乃因《楚辞》变化而来,是改造了《楚辞》的那种带兮字的句型而形成的一种新句型。

此两种说法,愚以为先谦所说为确,这主要是先谦的看法有非常直接的文献依据。《汉书》所载《天马》二曲,其一云:

太一况,天马下。沾赤汗,沐流赭。志俶傥,精权奇。箭浮云,晻上驰。体容与, 进万里, 今安匹, 龙为友。

其二曰:

① 班固:《汉书》,第207页。

② 王先谦:《汉书补注》,第487—489页。萧涤非:《汉魏六朝乐府文学史》,第37页。郑文: 《汉诗研究》,第35页。

天马来,从西极,涉流沙,九夷服。天马来,出泉水,虎脊两,化若鬼。 天马来,历无草,径千里,循东道。天马来,执徐时,将摇举,谁与期。天 马来,开远门,竦予身,逝昆仑。天马来,龙之媒,游阊阖,观玉台。

然《史记》所载《天马》二曲却是这样的形制。其一曰:

太一贡兮天马下, 沾赤汗兮沫流赭。骋容与兮跇万里, 今安匹兮龙为友。

其二曰:

天马来兮从西极,经万里兮归有德。承灵威兮降外国,涉流沙兮四夷服。

两相对比,可以看出,《汉书》所载《天马》二曲与《史记》所载《天马》二曲相对应的句子确是删去了"兮"字。但是,《史记》所载《天马》二曲明显不完整,只能算是原作的一个节录,所以光凭这一对比尚不足以说明问题。那么,《天马》二曲原作中的其他句子是否也像这些句子一样带有"兮"字呢?刘勰云:"朱马以骚体制歌"①,已明确《天马》二曲的体制是骚体。另外,郦道元在《水经注》卷二中曾摘有《天马》歌中的另外两句歌词,曰:"天马来兮历无草,径千里兮循东道。"此正是《史记》所载《天马》第二曲所缺的句子。这说明在刘勰和郦道元的时代,骚体的《天马》歌可能还多有流传,故刘勰能见其全篇,郦元能得《史记》所不载者。这就完全可以证明,原作《天马》二曲的形制确实是每句都带有"兮"字的骚体,班固在载录十九章时毫无疑问是动了手脚,删去了其中的"兮"字。

不过,王先谦虽然发现了这一情况,他却没有进一步说明,班固在载录《郊祀歌》十九章时为什么要把句子中的"兮"字省去?这不能不说是一个极大的遗憾。考察《汉书》载录作品的情形我们可以看到,其中被班固删去"兮"的作品,实不止《郊祀歌》十九章一例,比如贾谊的《鹏鸟赋》,《史记》载录时句中是均有"兮"字的,而《汉书》载录时则尽去之。《汉书》而外,我们在

① 刘勰撰,范文澜注:《文心雕龙注》,北京:人民文学出版社 1958 年版,第 107 页。笔者按, "朱马"黄侃以为是"司马"之误(见《文心雕龙札记》,上海:华东师范大学出版社 1996 年 版,第 47 页),今人或认为是指枚乘和司马相如,又或以为是指朱买臣和司马相如,此皆不 可从,当作"天马"。

近代出土的汉代文献中还可以找到与之相同的实例,比如敦煌汉简《风雨诗》,其辞曰:

日不显目兮黑云多,月不见视兮风非沙。从恣蒙水成江河,州流灌注兮转扬波。壁柱慎倒妄相加,天门俫小露彭池。无因以上如之何,兴章教海兮诚难过。①

这是一首骚体诗,照理每句皆应有"兮"字,然其第三、五、六、七句无之,明显为抄者所省。这些情况说明,在汉代抄录作家作品时省去原作句子中的"兮"字已经不是一种偶然的现象了。《汉书》所载《天马》二首和《鹏鸟赋》以及此篇《风雨诗》这样随便省去句子中的"兮"字,给人的感觉是抄录者对骚体诗中是否有"兮"字似乎是已不太看重,仿佛去掉这个字是为了减少麻烦一样。但是,令我们困惑的问题是,楚歌中的兮字虽然是虚字,没有实际含义,然"兮"字乃楚歌音乐性的标志,在音乐上有其独特的意义,如此,抄录者又怎么可以随便省去呢? 我觉得很可能是这方面的原因造成的,当作为配乐歌词存在时,楚歌中的"兮"字作为重要的音乐要素肯定是不能省去的,但是,当它离开音乐作为阅读文本时,"兮"字显然已失去了它的音乐意义,而人们在阅读句子时又更多的是关注诗歌字面的意义而不是其音乐的意义,像"兮"字这样只能表示音乐意义而不能表示事物意义的词实际上已成了一个可有可无的符号,抄写时去之又未尝不可呢?"兮"字在阅读文本中的这种可有可无的符号地位,我们从汉代一些镜铭中对它的使用也可以体会得出来。比如《尚方博局四神纹镜》(新莽)铭文:

上方作镜真大巧,上有仙人不知老,渴饮玉泉饥食枣,浮由(游)天下敖四海佳兮。②

《尚方鉴铭一》:

尚方作镜母(毋)大伤,左龙右虎掌四旁,朱凤玄武和阴阳,子孙备具居中央,长保二亲乐富昌兮,宜侯王兮。

① 吴礽襄、李永良、马建华释校:《敦煌汉简释文》, 兰州:甘肃人民出版社 1991 年版, 第24页。

② 朱剑心:《金石学》,北京:文物出版社 1981 年版,第 215 页。

《尚方鉴铭四》:

尚方作镜四夷服,多贺国家人民息,胡虏殄灭天下复,风雨时节五谷熟,长保二亲子孙力,传吉后世乐母(毋)极兮。①

这些镜铭并非乐歌,只是韵语,但是,尾句中却不伦不类地加进了一个"兮" 字,是出于文意或者句式的需要吗? 显然不是,读过的人可能都会有这样的 感觉,没有了这个"兮"字,文句要流畅得多,加了这个"兮"字,反倒破坏了原 来韵语的味道。既然是这样,这些镜铭又为什么偏要加进这么一个看起来十 分多余的"兮"字呢?考古学家认为,这主要是有的镜面太大,当初设计的镜 铭不能占满其空间,加这样的"兮"字是为了"补足布字不足的空缺"②,使得 镜的面目显其完整。可见在汉人的眼里,"兮"字在一般阅读文本中是远没 有它在楚歌中有地位的,这些镣铭之所以用它,主要就是看中了它这种不表 示任何事物意义的词性特点,加在句子中虽说有画蛇添足之嫌,但它并不会 破坏句子的意思,为了保持铜镜的美观,用它来充当文字装饰的补救角色是 再合适不过了。了解了"兮"字在阅读文本中的地位,我们也就可以理解《汉 书》所载《郊祀歌》十九章为什么会省去句中的"兮"字了,十分清楚,作为历 史著作、《汉书》对读者所要展示的《郊祀歌》十九章绝不是一个包含诸多音 乐元素的乐歌演出脚本,而是一个供人们案头阅读的文本,从这一目的出发, 它就必须要剔除那些有碍于阅读的不必要的音乐元素,其中的"兮"字被删, 就正是这个原因。实际上,在演出脚本转换为阅读文本的过程中,像骚体诗 这样被省去"兮"的并不是唯一的现象,顾颉刚就曾发现,乐诗曾经是可以简 化为徒诗的,比如曹操的《苦寒行》,《宋书・乐志》所载有六解,36 句,句5字 或 3 字,凡 168 字。而《文选》所载此篇则不分解,只有 24 句,句 5 字,凡 120 字,把作为和声的叠字叠句尽去之③。二书所载为什么有这样大的差异呢? 道理很简单、《宋书・乐志》收其旧溃、未遑鈴次、故呈现的是《苦寒行》乐诗 的性质,保留了其音乐要素。《文选》所要体现的是它的徒诗性质,注重的只 是其字面含义,那些音乐上的要素诸如重唱和和声之类这时反倒成了阅读讨 程中的障碍,与其留之倒不如去之。颉刚先生的这一发现,无疑是对《郊祀 歌》十九章何以会省去"兮"的一个最为有力的说明。

① 梅鼎祚编:《东汉文纪》,《景印文渊阁四库全书》。

② 孔祥星、刘一曼:《中国古代铜镜》,北京:文物出版社 1984 年版,第69页。

③ 顾颉刚:《史林杂识初编》,北京:中华书局 1963 年版,第 279—280 页。

顾炎武、梁启超、萧涤非等认为《郊祀歌》十九章中之所以省去"兮"字, 是改造了《楚辞》的那种带"兮"字的句型而形成的一种新句型的结果,当然 也有其依据,这就是《宋书·乐志》所载汉《相和歌》中《今有人》变《山鬼》而 成篇的过程,他们认为这个过程见证了其演变痕迹。《今有人》词曰:

今有人,山之阿,被服薜荔带女萝。既含睇,又宜笑,子恋慕予善窈窕。乘赤豹,从文狸,辛夷车驾结桂旗。被石兰,带杜衡,折芳拔荃遗所思。处幽室,终不见,天路险艰独后来。表独立,山之上,云何容容而在下。杳冥冥,羌昼晦,东风飘飖神灵雨。风瑟瑟,木搜搜,思念公子徒以忧。

萧涤非说:"凡《今有人》一篇中之三言句,皆从省去《山鬼》篇若干句中之 '兮'字而成者。"①至于其中的七言句,一则"代句中'兮'字以实字者,如变 '被薜荔兮带女萝'、'思公子兮徒离忧'而为'被服薜荔带女萝'、'思念公子 徒以忧'之类是也"②,一则"省去句中羡出之'兮'字者,如变'东风飘飖兮神 灵雨'而为'东风飘飖神灵雨'之类是也"③。萧先生所描绘的《今有人》变 《山鬼》的过程令人信服,但是,如果说这是改编者想用这样一种办法尝试演 ず出一种新的句式,形成新的诗体,这就值得怀疑了。《宋书·乐志》显示的 情形是,在《山鬼》改编成《今有人》之后,实际上它已经被换上了另一个新的 曲调《陌上桑》,而《陌上桑》又属相和曲,这就等于把歌词改编的最直接的原 因透露给了我们,即《山鬼》之所以改编成《今有人》,句式出现这样大的变 化, 主要是为了适合相和歌演唱的需要。《山鬼》是楚歌体, 歌词带"兮"字是 其明显的特征,当作为楚歌曲演唱时,这个"兮"字自然是不能省去的,但是, 当用相和曲来进行演唱时,旧时的带"兮"字的楚歌句式就显得很不合适,就 必须对它进行改造。如何进行改造呢? 这当然是用相和歌曲的句式来取代 原来的楚歌曲句式。我们知道,相和歌词的句式有两个最为重要的特点,一 是句中多无"兮"字,二是句式多呈杂言,一、二、三、四、五、六、七、八、九乃至 十言都有。从改编后的《今有人》来看,它的确是符合了相和歌辞句式的这 两个特点,一是"兮"字全无,二是以三言、七言句式出之,由《山鬼》的整齐句 式变为三、七杂言。其中最能说明问题的是"余处幽篁兮终不见天,路险艰

① 萧涤非:《汉魏六朝乐府文学史》,第39页。

② 同上书,第40页。

③ 同上。

兮独后来"变"处幽室、终不见、天路险艰独后来"这个过程,改编者不仅省去 这两句的"兮"字,而且还将第一句的"余"字去掉,又把末一字"天"用作第二 句的开头,等于是把两个句子打乱重新进行创作了,这样的做法显然就不是 去句中之"兮"字或以实字代句中"兮"字这样简单,只能说明改编者出于歌 唱的需要而不得不对原有的句子进行大刀阔斧的改造了。以上的分析表明, 《今有人》变《山鬼》而成篇的过程本质上是一个由楚曲歌词变相和歌辞的过 程,而绝不是像人们所说的是一个由楚歌曲句式演化成一种新型句型的过 程。所以、《今有人》变《山鬼》而成篇的例子是不能够支持三、七言诗句是从 《楚辞》句式蜕变而出的说法的,自然,它也就支持不了《郊祀歌》十九章的句 型是从带兮字的《楚辞》句型变化而来的说法。当然,直到今天,也仍然还有 不少学者在坚持这种说法,不过,在坚持这种说法的同时,我们是否也还应该 把一些与之相关的常识性的问题考虑进去呢?首先是,中国诗歌史上固然产 生了带有"兮"字的楚歌,但是同样也产生过那种不带"兮"字的歌诗,这些不 带"兮"字的诗歌有的在时间上更早于《楚辞》,比如《礼记・檀弓》所载之 《成人歌》, 荀卿的《成相辞》, 其中就有三言、四言、七言、九言的句子, 这说明 我们的先民早就会造这样的句子了。如果非要说三言或七言的句式是从 《楚辞》句式蜕变出来,那我们对早于《楚辞》的歌诗中出现的这些不带"兮" 字的三、七言句又作何解释?其次是,我们这样一个以汉语为母语的民族,无 论贤愚贵贱、恐怕是与生俱来就会使用三言、四言、五言、六言、七言、八言等 各种句式来表达自己的思想和情感。既然我们本来就会造不带"兮"字的各 式句子, 当需要用某一种句式形成新的诗体时又何必要待《楚辞》而后成呢?

七、结论

在对汉《郊祀歌》十九章六个方面的问题作了讨论和研究之后,下面我们就将所形成的看法作一个小结。

《郊祀歌》十九章的创作年代,《礼乐志》已注明了其中的六首,本文主要考定其余十四首的创作年代。以前的研究有一个共同的特点,就是均把《郊祀歌》看做是产生于不同时间的作品,在此基础上逐一考察各个作品的创作年代。本文的思路是,十九章的内容明显是由祭祀天地诸神和歌颂祥瑞两个部分组成,因祥瑞是不时而出,非尽现于一时,所以纪瑞的乐歌创作于不同的年代是显然的,郊祀天地诸神的乐歌则不然,它必然是在国家郊祀之礼形成之际,经朝廷议定之后进行的,因此祀神乐歌的创作就应当是由朝廷组织专门的创作人员按其要求在一定的时间内完成的。事情也确实是如此,将《郊

祀歌》的内容与《郊祀志》所叙武帝元鼎五年冬十月行幸雍祠五畤事相比照, 可以发现,其中的《练时日》、《帝临》、《青阳》、《朱明》、《西颢》、《玄冥》、《惟 泰元》、《天地》、《日出人》、《五神》共十章.几乎就是对武帝元鼎五年冬十月 行幸雍祠五畤事的情形的一个影写,这说明十章祠神乐确实是以所见元鼎五 年郊祀的情景为题材的。由于这十章歌词是咏元鼎五年祭祀所见事,这就可 以肯定它们是在元鼎五年郊祀之后创作的。至于其具体的创作时间,我们要 特别注意《郊祀志》所说的武帝郊祀天地"始用乐舞"与"尽用乐"的两条材 料。根据这两条材料,可知汉家元鼎六年以前根本就没有着手组织创作十章 祠神乐。这十章郊祀天地诸神的乐歌,乃是从元鼎六年"下公卿议"之后才 开始制作的。而"塞南越,祷祠泰一、后土始用乐舞"云云,则透露出用于郊 祀天地诸神的乐歌此时已全部制作完毕并于此次祭典中开始使用。因当时 只有塞南越,祷祠泰一、后土的祭典,所以只用了祀泰一、后土的乐章,故而 《郊祀志》谓之"始用乐舞"。到了元封元年武帝封禅泰山,因是祠天地诸神 的大典,所以用了全部郊祀天地诸神的乐章,故而《郊祀志》谓之"尽用乐"。 如此,则《郊祀歌》十章祠神乐的创作年代也就可以全部确定了,这就是元鼎 六年。余下的《天门》、《后皇》、《华烨烨》、《赤蛟》四章, 历来被认为是祠神 的乐章,然考文献记载并诗章内容,应是专门纪瑞的乐章。《天门》咏德星之 瑞,作于元封元年秋望气王朔独见填星后。《后皇》咏得宝鼎于汾阴之瑞,作 于元鼎四年六月稍后。《华烨烨》咏神光集坛之瑞,应作于元鼎六年。《赤 蛟》咏海效巨鱼之瑞,当作于元封五年冬行南巡狩之时。

《郊祀歌》十九章的创作情况,集中反映于《汉书·礼乐志》的一段记述,对这段记述,一些学者通常是这样理解的,即武帝定郊祀之礼,欲造乐,于是拜李延年为协律都尉,采取司马相如等数十人所造诗赋,令延年略论律吕,以合八音之调,作成《郊祀歌》十九章。但是,这样理解,就与一些史实之间存在相当的抵牾。笔者以为,这些抵牾不能归咎于班固记述的错误,而是缘于一些研究者自身理解的偏差。事实上,《汉书·礼乐志》的这段话乃总叙武帝的兴礼乐之功,包括了四件事。"乃立乐府,采诗夜诵,有赵、代、秦、楚之讴"为一事;"以李延年为协律都尉"为一事;"多举司马相如等数十人造为诗赋,略论律吕,以合八音之调"为一事;"作十九章之歌"为一事。"作十九章之歌"一事不得与其前三事混为一事。

在重新考察了《礼乐志》的这段话之后,笔者对《郊祀歌》十九章的词作 者和曲作者又有了一些新的想法。《青阳》、《朱明》、《西颢》、《玄冥》四章的 作者,《汉书》题曰邹子乐。邹子其人,研究界有各种推测,皆不足为据。由 于此四章歌词并作于元鼎六年,因此邹子若为歌词的作者,他无疑是生活于

武帝时代的人。至于《练时日》、《惟泰元》、《帝临》、《天地》、《日出人》、《五 神》诸曲的作者,也当是武帝朝元鼎六年还在世的一批文人。一些学者认为 司马相如等数十人是《郊祀歌》十九章的作者,一般是根据《礼乐志》所谓"多 举司马相如等数十人造为诗赋,略论律吕,以合八音之调,作十九章之歌"一 句话来判定的。但是,按以上的考察,这句话所说的是两事而非一事."作十 九章之歌"与司马相如等作诗颂并无关系。另外,相如之卒在元狩五年,是 相如在世时的作品实际上也只有元狩元年的《朝陇首》和元狩三年的《天马》 第一首,但这两首歌词、《史记》和《汉书》中几乎没有任何迹象显示是相如的 制作,因此,《郊祀歌》十九章中到底有没有司马相如的作品,是值得重新考 虑的。还有不少学者认为,十九章中有武帝的作品,如逯钦立言"《天马》、 《景星》、《齐房》、《朝陇首》、《象载瑜》诸篇,《武纪》悉谓武帝作",萧涤非则 以《天马》二章是武帝的作品。笔者以为,逯先生是误读了《汉书·武帝纪》 的话,萧先生则用了不真实的材料。因此,《天马》诸篇是不能轻易就把它们 看做是武帝的制作的。当然,除了《乐书》之外,一些学者还常常引《后汉 书·东平宪王苍传》中的一段话来说明《天马》出于武帝之手,这也是一种误 读。《郊祀歌》十九章的曲作者,因《乐书》有"至今上即位,作十九章,令侍中 李延年次序其声"之言,《礼乐志》有"以李延年为协律都尉,多举司马相如等 数十人造为诗赋,略论律吕,以合八音之调,作十九章之歌"一语,所以今天不 少人都认为是李延年。因延年以好音见在元鼎六年,这就给了我们这样一种 印象,即《郊祀歌》十九章的全部歌词至少在元鼎六年之前就已写成了,但事 实上却是,十九章中的歌词,元鼎六年之后所作的就有好几首,这就表明,在 所谓李延年为司马相如等数十人造为诗赋略论律吕,以合八音之调之时, 《郊祀歌》歌词根本就不备十九章之数。另据《史记・外戚世家》和《汉书・ 李陵传》,延年之诛在太初四年,然而《天马》第二曲作于太初四年,《象载瑜》 作于太始三年,延年既诛,又怎么可能为这两首歌词"次序其声"呢? 这就说 明十九章的度曲绝不可能是延年一人,应还有其他音家的参与。根据以上的 考察,汉家元鼎六年以前是没有着手组织创作十章祠神乐的,十章祠神的乐 歌,乃是从元鼎六年"下公卿议"之后才开始制作的,所以《史记・乐书》言 "作十九章,令侍中李延年次序其声"实际上是专指李延年为十章祠神乐度 曲,而并非是指整个十九章,这样,就可以肯定十章祠神乐的曲作者是李延 年。至于十章纪瑞诗,元鼎六年的《华烨烨》与十章祠神乐并作于同一个时 间,李延年为之度曲有很大的可能。元鼎六年以后的《天门》、《齐房》、《赤 蛟》三曲或许也是延年的作曲,延年此时宠爱日隆,武帝令其度曲自在情理 之中。《天马》其二及《象载瑜》则不可能是延年的作曲,因延年此时已伏诛。

元鼎六年以前的《朝陇首》、《天马》其一、《后皇》、《景星》诸曲,考虑到它们在延年以好音见之前就曾荐于郊庙,就很有可能出于延年或与延年同时的乐府诸音家如张仲春、丘仲辈之手。

十章纪瑞诗的创作与武帝封禅求仙的历史相始终,主要是为武帝的封禅求仙进行鼓吹和造势。汉家元鼎六年之前人为安排的符瑞之出,都是为了着意塑造武帝含仁戴义的圣明君主形象,意在说明武帝作为帝王已是功德盛大,具备了封禅的资格。作为这一时期纪瑞的诗歌,自然也是务求体现武帝朝天降祥瑞的象征意义,宣扬武帝的仁君德泽。元鼎六年之后的符瑞之出,则是着意表现上帝对自己求仙行为的嘉许,多出于武帝自己的主观想象或燕齐方士的随意捏造。基于这样的因素,这一时期的纪瑞诗自然也就仙气十足。

十九章虽有其甲乙次第之分,却不是当日排定的一个顺序,班氏所录,不过是把武帝朝 29 年间创作的曾用于郊庙的乐歌总杂一处而已。本文在研究了汉家泰畤郊祀的神灵及其尊卑排次后,得到了泰畤祭坛的构成形态,由此排出了十章祠神乐当时的演奏次第:《练时日》是占卜郊祀之时日,为序曲,其次序自是排在第一;《惟泰元》歌泰一,次序在第二;《天地》歌天一、地一,次序在第三;《五神》歌五帝,次序在第四;《帝临》、《青阳》、《朱明》、《西颢》、《玄冥》歌五神,次序在第五;《日出入》歌朝日,次序在第六。至于十首纪瑞诗,由于不是作于一个时间,历 29 年而始成,因此断无于某次郊祀时集中演奏的可能,其演奏当然也就谈不上有什么先后节次了。

十九章的句子中原有"兮"字,后为班氏所删,原因主要在于《汉书》是历史著作,对读者所要展示的《郊祀歌》十九章已不是一个包含诸多音乐元素的乐歌演出脚本,而是一个供人们案头阅读的文本,从这一目的出发,它就必须要剔除那些有碍于阅读的不必要的音乐元素,其中的"兮"字被删,就正是这个原因。从这个意义上来讲,《郊祀歌》十九章的句型就并非是变《楚辞》的句型而成。

(原载台湾《清华学报》2011年第41卷第3期)

汉鼓吹铙歌第十一曲《芳树》解

汉鼓吹铙歌十八曲中,其最难解者,《芳树》是其一。《宋书・乐志》所载 《芳树》原文如下:

芳树日月君乱如于风芳树不上无心温而鹄三而为行临兰池心中怀 我怅心不可匡目不可顾妒人之子愁杀人君有他心乐不可禁王将何似如 孙如鱼乎悲矣

下面即先作句读,然后次第句解之。

芳树【日月君】乱如于风,

此句诸家均读作"芳树日月,君乱如于风","日月",董若雨云:"日月,犹今兹也。""君",郑文认为:"疑是衍文,或者是一个错字,因为有这个'君'字,这九个字就连贯不起来;没有它,上下文就可以连贯起来。如果照'声词相杂'的说法,很可能这个'君'字就是表声的字。"①"如",闻一多说:"如,读为挐,挐亦乱也。"②徐仁甫则解"如"为"汝"③。这样,这一句就可解为:芳树现在被风吹乱。愚以为,此解固可顺通句意,但仍感牵强。"君"字视为声字到说得过去,将"日月"二字解为"今兹"就毫无根据了,古语中并不见有此种用法。其实,这一句不仅因为"君"字连贯不起来,同时也因"日月"二字而无法连贯。如果去此三字,句子就变得十分畅通。很明显,"日月君"三字在此不是声词就是衍文。视其为声词固然可,但考鼓吹铙歌十八曲的声词如"妃呼豨"、"夷于何"、"路皆邪"之类,皆是寻其意而不得其实。"日月君"三字则不然,寻其意未尝不能得其实。在古籍中,我们常常能读到这样的句子,诸如"日月,君夫人之象也"④,"天地,日月,君长"⑤,"日,君象也;月,臣象也"⑥等等,这说明这样的组词是有其实义的。因此,视其为声词似乎是不大合适

① 郑文:《汉诗研究》,第282页。

② 闻一多:《闻一多全集》,北京:三联书店 1982 年版,第 108 页。

③ 徐仁甫:《古诗别解》,上海:上海古籍出版社 1984 年版,第 124 页。

④ 范处义:《诗补传》,《景印文渊阁四库全书》第72册,第58页。

⑤ 常璩撰,任乃强校注:《华阳国志校补图注》,上海:上海古籍出版社 1987 年版,第 246 页。

⑥ 《毛诗正义》,阮元等《十三经注疏》,北京:中华书局 1980 年版,第30页。

的,将其看做衍文,到觉得合于情理。那么,其作为衍文又属于什么样的性质 呢?是后来传抄过程中误添上去的还是因错简而由别处窜入其中的?愚以 为后一种可能性为大。为什么这样说呢? 读完整首诗后我们发现,这首诗是 写后夫人伤君王惑于嬖妾而不礼,以至于无可奈何的痛苦心情,和《诗・日 月》表现的主题几乎完全一样、《毛诗序》曰:"日月,卫庄姜伤己也,遭州吁之 难,伤己不见答于先君,以至困穷之诗也。"郑笺云:"日月喻国君与夫人也。" 苏辙《诗集传》卷二云:"庄姜,贤妃也,庄公惑于嬖妾而不礼焉。及完立而不 能终,故其自伤曰:君夫人,日月也。奈何舍我而逝不复其故处乎? 虽然舍 我,而能有所定,尚可也;苟为无定,何用不顾我哉?"而"日月君"三字本身已 相对完整地表述了这样一个语义构成,即"日月,君夫人之象也",包含着对 封建伦理秩序的一种阐述,这分明预示着与这首诗的内容存在很大的关系。 如果我们再把它与其后的缺失字联系起来考虑,那么,其所要表达的内容很 可能就是《诗序》、郑笺及苏辙对《日月》篇的这些解释。很显然,"日月君"三 字与其后的缺失字已经形成了对诗的内容进行总结的关系。"日月君"三字 既与这首诗的内容存在着这样的关系,它在诗中又属于一个什么样的组成部 分呢?按《宋书・乐志》卷四末北宋人校记曰:"《汉鼓吹铙歌》十八篇,按《古 今乐录》,皆声辞艳相杂,不可复分。"①《汉鼓吹铙歌》十八篇既有艳,则趋与 乱亦当有之,如第八曲《上陵》、第十八曲《石留》就明显有乱辞。何为艳,何 为趋与乱?《乐府诗集》卷二十六云:"艳在曲之前,趋与乱在曲之后,亦犹吴 声西曲,前有和,后有送也。"那么,乱辞在一曲之末又起什么样的作用呢? 《汉书・扬雄传》师古注曰:"乱者,理也,总理一赋之终也。"《史记・范雎蔡 泽列传》司马贞索隐引王师叔曰:"乱者,理也,所以发理辞指,撮总其要,而 重理前意也。"《国语・鲁语》韦昭注曰:"辑,成也,凡作篇章,义既成,撮其大 要以为乱辞。诗者,歌也,所以节舞者也,如今三节舞矣,曲终乃更变章乱节, 故谓之乱也。"②"日月君"三字与其后的缺失字既已形成了对诗的内容进行 总结的关系,那么,它就属于这首诗的乱辞无疑。乱辞的位置本在篇末,而在 该诗中,它却窜入诗的第一句之中,这自然是当初错简所致。关于铙歌的错 简问题,明代的王世贞其实已经提出过,他说:"鼓吹铙歌聱牙刺龊不足读,则 世贞向者固疑之以错简耳。"③笔者在这里指出的错简问题,可以说是对王氏 的话的一个印证。知道"日月君"三字是由篇末窜入其中的乱辞阙文,这句

① 沈约:《宋书》,第666—667页。

② 左丘明撰, 韦昭注:《国语》, 上海: 上海古籍出版社 1988 年版, 第217页。

③ 王世贞:《弇州四部稿》卷六十四,《景印文渊阁四库全书》第1280册,第129页。

诗就可以读作:"芳树乱如于风",而对它的解释,自也不必如上述诸家所解。 愚以为,这个句子实际上是个比喻句,古有此句式。《魏书·刘聪传》云:"政 乱如风草,师亡犹弹丸。"①x 梁沈约《春咏》曰:"杨柳乱如丝,绮罗不自持。" 梁元帝诗曰:"门前杨柳乱如丝,直置佳人不自持。"梁武帝《芳树》诗云:"绿 树始摇芳,芳生非一叶。一叶度春风,芳芳自相接。色杂乱参差,众花纷重 迭。重迭不可思,思此谁能惬?"正是其例。这些句子表明,"乱"字实不能解 如"被风吹乱",而应解如梁武帝此诗中的"色杂乱参差,众花纷重迭"。 这句是说,春天芳树"色杂乱参差,众花纷重迭"的景象,就好像是风吹草 靡的情状一样,煞是好看。"如于风"是对芳树之"乱"的一种比喻和 形容。

芳树不上无心,

此句之难解,在于"不"字。庄述祖改"不"为"下"②,徐仁甫解"不"为语尾助词,以为其意同"乎"。闻一多则以"不"为"柎",意为鄂足③。"无心",郑文解作"没有花心"④。照诸家所解,这句的意思就是,芳树被吹乱的程度到了鄂足,没有花心了。愚以为,"不"字应依庄述祖作"下",似更为稳妥。"无心"不应解作"没有花心",此太实,古诗中无此种用法。在古代诗文中,无心一词常用以形容自然事物尤其是草木的事出自然,初本无意。晋苏彦《浮萍赋》句云:"伊弱卉之无心,合至理之冥符。"陶潜《归去来辞》句云:"云无心而出岫,鸟倦飞而知还。"庾信《卭竹杖赋》云:"㛹娟高节,寂历无心,霜风色古,露染斑深。"李白《上留田行》句云:"青天白日摧紫荆,交柯之木本同形。东枝憔悴西枝荣,无心之物尚如此。"这句是说,芳树之心性姿态,上下皆出于自然,初本无意。

温而鹄,三而为行。

庄述祖改"温而"为"温央",谓"温央为鸳鸯,声近假借。鸳鸯,匹鸟也; 三而为行,则乱群矣"。又谓:"鹄喻夫人不见礼于君,怀洁白之志而独处。" 徐仁甫云:"'温而鹄'言君王之威仪也。温谓颜色温和:《诗·燕燕》'终温且惠',郑笺'温,颜色和也'。鹄当训直:《诗·宾之初筵》笺及释文,《礼记·中庸》'失诸正鹄'释文,并曰'鹄,直也'。'温而鹄',谓王温和而且爽直。"庄氏所解无乃求之过深,离诗义太远。徐氏所解"温而鹄"之义甚是,但以"温而鹄"为"言君王之威仪"则不可从。愚以为,此一句是说芳树而非言人,意

① 魏收: 《魏书》, 北京: 中华书局 1974 年版, 第 2043 页。

② 庄述祖:《汉铙歌句解》,清道光甲午年(1840)刊。

③ 闻一多:《闻一多全集》,第108页。

④ 郑文:《汉诗研究》,第282页。

为芳树形色和柔,直立以待,三二成行。

按,从"芳树【日月君】乱如于风"一句至此,全是咏芳树以起兴。诗极写春天芳树之美,主要是为下面女主人公的出场渲染气氛,以极热烈的春天芳树景色来衬托女主人公心境的悲哀。

临兰池,心中怀我怅。

兰池、《史记集解》崔骃按:"《地理志》渭城县有兰池宫。《正义》、《括地志》云:兰池陂即古之兰池,在咸阳县界。《秦记》云始皇都长安,引渭水为池,筑为蓬瀛,刻石为鲸,长二百丈。"兰池既指兰池宫,可见女主人公的身份当为陈皇后、班婕妤之流。"心中怀我怅"为古诗中常用的成句,潘岳《金谷集诗》句云:"亲友各言迈,中心怅有违。"陶潜《荣木》诗句云:"静言孔念,中心怅而。"陆机《拟西北有高楼》句云:"曷为牵世务,中心怅有违。"这句是说,当我来到兰池宫,面对大好的芳树景色,心中却勾起了无限的惆怅之情。心不可匡,目不可顾。

匡,闻一多说:"疑当为匪。《说文》:'匪,古藏字。'"①此说无稽。《春秋左传》杜预注曰:"匡,正也。"李隆基《孝经注》曰:"匡,正也,救止也,君有过恶则正而止之。"苏轼《书传》卷七曰:"匡,正也,谓谏也。"匡字之意正当取于此。这句是说,君王受惑嬖妾很深,其势已不可谏止。目不可顾,一般解为"不计有后顾之忧"。此说非。此句意同于《诗·日月》的"宁不我顾"之句。《毛诗》郑笺云:"宁,犹曾也。君之行如是,何能有所定乎?曾不顾念我之言。"这句是说,他根本就不曾顾念我的谏阻之言。

妒人之子愁杀人。

妒人,盖汉时宫中女人相互为恶时对对方的一种恶称,犹汉武帝《李夫人赋》指骂与李夫人为恶者为"嫉妒阘茸"②。《汉书·贾邹枚路传》邹阳狱中上书曰:"故女无美恶,人宫见妒;士无贤不肖,人朝见嫉。"③是说女子一旦人宫,就会卷入争宠妒忌的斗争旋涡中,宫中女人指骂对方为妒人,盖为此也。子,指女人,《诗·桃夭》:"之子于归,宜其室家。"宋玉《登徒子好色赋》句云:"臣里之美者,莫若臣东家之子。"妒人之子即指受君王隆宠的嬖妾。愁杀人,汉诗中有是语,《古诗十九首·去者日以疏》有句云:"白杨多悲风,萧萧愁杀人。"《古歌》:"秋风萧萧愁杀人。"这句是说,一想起那个正受君王隆宠的嬖妾,我就感到无比的忧愁和悲伤。

① 闻一多:《闻一多全集》,第 108 页。

② 班固:《汉书》,第3954页。

③ 同上书,第2346页。

君有他心,乐不可禁。

君有他心,汉诗中常用语,古辞《白头吟》句云:"闻君有两意,故来相决绝。"铙歌第十二曲《有所思》句云:"闻君有他心,拉杂摧烧之。"乐不可禁,犹言"乐不可支"。《艺文类聚》卷八十八引谢承《后汉书》曰:"张湛为渔阳太守,劝民耕种。百姓歌之曰:'桑无附枝,麦穗两岐,张君为政,乐不可支。'"①这句是说,君王有了新欢,正自乐不可支,他哪还会想得起我这个故人来呢? 王将何似,如孙如鱼乎? 悲矣!

此句之难解,在于"如孙如鱼"四字。朱乾《乐府正义》解云:"孙,同荪, 古省字,与荃同,香草,可以饵鱼。但王孙但知爱孙(荪)之香,而不知为鱼之 饵:但知佳人之难得,而不知哲妇之倾城。戎兵伏床第之间,恬然不觉,不亦 大可悲平!"②朱乾解"孙"为饵鱼之香草是正确的、《大戴礼》"鱼在在藻,厥 志在饵",此是其证,但他释整句诗的含义却有求之过深之嫌。在上古诗文 中, 鱼与饵的关系常用来比喻生活中男与女相互引诱的关系, 如《诗·何彼 襛矣》句云:"其钓维何?维丝伊缗。齐侯之子,平王之孙。"郑笺云:"钓者以 此有求于彼,何以为之乎?以丝之为纶,则是善钓也。以言王姬与齐侯之子 以善道相求。"正义曰:"其钓鱼之法维何以为乎?维以丝为绳,则是善钓。 以兴其娶妻之法,亦何以为之乎?维以礼为之,则是善娶。钓者以此有求于 彼,执丝纶以求鱼;娶者以已有求于人,用善道而相呼。谁能以善道相求呼 者? 乃齐侯之子求平王之孙。"此句"如孙如鱼"正用以比喻王受惑于新宠嬖 妾。不过,诗句的着重点倒不是在数说新宠嬖妾为祸的危险,而应当是谴责 君王的意志脆弱、移情别恋。在汉乐府中,用此喻以说男子不恋旧情、见异思 迁的诗也尝有之,可以作为我们理解此句诗的一个参考。卓文君《白头吟》 诗云:"竹竿何袅袅,鱼尾何簁簁。男儿重意气,何用钱刀为?"陆时雍《古诗 镜》卷二解云:"鱼不受饵,竿长何为?男儿重意气,何用钱刀为?似诮长卿 富易妻也。"③

下面,我们就根据以上的理解将歌词重新句读、整理如下。按,"——日月君"一句为乱辞,今从首句析出列之于后。

芳树乱如于风,芳树不上无心。温而鹊,三而为行。临兰池,心中怀我怅。心不可匡,目不可顾,妒人之子愁杀人。君有他心,乐不可禁。

① 欧阳询等:《艺文类聚》,上海:上海古籍出版社 1965 年版,第1520 页。

② 朱乾:《乐府正义》,清乾隆五十四年(1789)朱珪刻本。

③ 陆时雍:《古诗镜》,《景印文渊阁四库全书》第1411 册,第34页。

王将何似,如孙如鱼乎? 悲矣! ——日月君。

兹复绎其文意如下。

春天芳树"色杂乱参差,众花纷重迭"的景象,就好像是风吹草靡的情状一样,煞是好看。其心性姿态,上下皆出于自然,初本无意;其形色和柔,直立以待,三二成行。当我来到兰池宫,面对大好的芳树景色,心中却勾起了无限的惆怅之情。君王受惑嬖妾极深,其势已不可谏止,他根本就不曾顾念我的谏阻之言。一想起那个正受君王隆宠的嬖妾,我就感到无比的忧愁和悲伤。此时君王有了新欢,正自乐不可支,他哪还会想得起我这个故人来呢?虽说"鱼在在藻,厥志在饵",此固男人本性,但君王若意志坚定,鱼不受饵,其竿长何为?心之悲矣,曷维其已。

从解得的歌词内容来看、《芳树》是一首典型的弃妇诗,乃弃妇览物起兴而自述其悲叹之辞。根据诗叙及的人物、地点及乱辞,乃知其表现的是宫妃失宠的怨恨,颇有班婕妤《自伤赋》之悲,然其情词激烈,痛陈君王过失,则又过于《自伤赋》,可与卓文君《白头吟》同读,此盖承《诗・日月》之微旨,有劝谏之意焉。

汉鼓吹铙歌第十八曲《石留》解

汉鼓吹铙歌十八曲中,其最难解者,《石留》是其二,有的学者甚至认为 "不可复诂"①,《宋书·乐志》所载《石留》原文如下:

石留凉阳凉石水流为沙锡以微河为香向始默冷将风阳北逝肯无敢 与干扬心邪怀兰杰金安瀬北方开留离兰

下面即以其意群为单位先作句读,然后次第句解之。

石留,凉阳凉。石,水流为沙,锡以微。

石留、《文选·左太冲〈魏都赋〉》李善引刘渊林注云:"《战国策》'段规 谓韩王曰:分地必取成皋。韩王曰:成皋,石留之地,无所用之也。'石留之地 喻土地多石,犹人物之有留结也。一曰壤漱而石也。或作溜字。"然此恐不 是篇中"石留"之本义。宋何承天题篇,《石留》作《石流》②,首句云"石上流 水, 湔湔其波"。何氏所拟"石上流水"句, 正可看做篇中"石留"之解。按, 下 文中有"溪"、"河"二字、泉流成溪、溪注成河、此其必然、故此"石留"之"留" 字作"流"极为合理、"流"作"留"系同音假借。凉、《周礼・天官》"浆人掌共 王之六饮,水、浆、醴、凉、医、酏,人于酒府"郑玄注:"王之六饮亦酒,正当奉 之。醴,醴清也。郑司农云:'凉,以水和酒也。'玄谓凉今寒粥,若糗饭杂水 也。"是"凉"字本为食物名,属名词,后才转化为形容词,乃因其物性而取清 凉之意。此句中的"凉"字,意即清凉。唐汝谔《古诗解》云:"凉,州名,以其 地处西方,常寒凉也。"③徐仁甫《古诗别解》谓"凉与下'溪冷'之冷同义"④, 均误(详下说)。阳,徐仁甫云:"阳者,重迭词中表声之字,犹《杂曲· 蝴蝶 行》、'摇头鼓翼何轩何奴'之'奴',亦迭词中表声字。"徐说是。按,阳字作为 表声之字用在两个凉字中间,主要是在语气上起强调的作用,"凉阳凉"犹言 "多么的清凉啊"!这句是说时当春夏,清泉流于石上,水是多么的清凉啊!

① 陈沆:《诗比兴笺》,上海:上海古籍出版社 1981 年版,第 15 页。

② 沈约: (宋书),第666—667页。

③ 唐汝锷:《古诗解》,《四库存目丛书》,济南:齐鲁书社 1997 年版,第 339 页。下引同。

④ 徐仁甫:《古诗别解》,上海:上海古籍出版社 1984 年版,第 149 页。下引同。

"石,水流为沙"句意甚明,《说文》云:"沙,水散石也。"正是其解。这句是说水冲漱着石子,石子渐渐地变成了沙。锡,唐汝谔解为"铅粉之类",大谬。《仪礼·大射仪》郑玄注"幂用锡若缔"云:"锡,细布也。"又,《郊祀歌·练时日》"曳阿锡"句师古引如淳曰:"锡,细布也。"锡通锡,《说文》云:"锡,细布也。"这里以"锡"字形容沙,乃取其细意。以,犹"且",连词。"以"之训"且",铙歌中屡见,此如第七曲《巫山高》中的"高以大"、第八曲《上陵》中的"风以寒"、第十六曲《临高台》中的"高以轩"之句,都是其类。此句是说水中沙既细且微。

河为香。

河,宋吴仁杰《两汉刊误补遗》卷八引《太康地记》曰:"河北得水名河,塞外得水名海。"《经典释文》卷二十八曰:"北人名水皆曰河。"是知河在古亦为流水之通名,此河字意即小河,非指黄河。为,有也。《孟子·滕文公上》:"将为君子焉,将为野人焉。"注:"为,有也。"《韩非子·内储下》:"犀首与张寿为怨。"言犀首与张寿有怨也。香,夏敬观《汉短箫铙歌注》①解作"水泉甘美",此实不可从。愚以为,香即香草,香草指兰,此由句中"怀兰志金"及曲末"开留离兰"二语可知。"河为香"者,谓河中有香草也,其句子结构和句意均同于第十六曲《临高台》"江有香草目以兰"之句。这句是说,小河中长满了兰之香草。

向始跃冷,将风阳北逝。肯无敢与于扬?

此数句唐汝谔读作"向始溪冷将风。阳北逝肯。无敢与于扬"。夏敬观读作"向始溪冷将风阳。北逝肯。无敢与于扬"。逯钦立读作"河为香向始溪,冷将风阳北逝。肯无敢与于扬"^②。这些句读并不正确,而各家的句解也都是十分错误的。向始一词,陈本礼《汉诗统笺》^③解作"向使",假设之词。徐仁甫以"向始"犹言"往先",时间词。唐汝谔则解"向"为"对"。按,陈、徐、唐三家皆误。古有"向始"一词,犹言"方始",即今言"刚刚"或"刚刚才",时间词。《北史·孝行传》载长孙虑言曰:"虑兄弟五人,并冲幼。虑身居长,今年十五,有一女弟,向始四岁,更相鞠养,不能保全,父若就刑,交坠沟壑。乞以身代老父命,使婴弱众孤,得蒙存立。"此即是其证。默冷,默,《古诗纪》作溪。夏敬观以为"当是稣字形讹",此说无稽。《尔雅·释水》曰:"水注川曰溪。"如前所言,上文之"石留",意即"石上流水",水流川成溪,此其必

① 夏敬观:《汉短箫铙歌注》,上海:上海商务印书馆民国二十年(1931)铅印本。下引同。

② 逯钦立:《先秦汉魏晋南北朝诗》,第 162 页。下引同。

③ 陈本礼:《汉诗统笺》,扬州:江苏广陵古籍刻印社 1987 年影印本。下引同。

然,故此"鞂"字作"溪"字甚合干文理,应从《古诗纪》。冷、《说文》云:"冷, 寒也。"此言节候变化,溪水由在春夏之清凉一变为秋冬之寒冷,"冷"字之 "寒" 意在程度上较前之"凉"字为深也。如此,"向始溪冷"四字可读为一句, 意为"溪水刚刚变得寒冷"。将风阳三字,夏敬观解作"使风扇阳和"。徐仁 甫说"溪冷风扬,本来如此"。意即溪水变寒,冷风飞扬。逯钦立则言:"冬日 行北陆,故曰阳北逝。"按,《礼记》"前有尘埃,则载鸣鸢"郑玄注:"鸢鸣则将 风。"冯复京《六家诗名物疏》卷四十云:"《禽经》云:鸢,不击有贪。注:不善 搏击,贪于攫肉。又云:风翔则风。注:风禽,鸢类,越人谓之风伯,飞翔则天 大风。"宋陆佃《埤雅》卷六云:"《释鸟》云:鸢,乌丑,其飞也翔,高飞曰翱,布 翼不动曰翔。鸢,鸱也,摩风回翔,故其飞也翔。《曲礼》曰:前有尘埃,则载 鸣鸢,鸢鸣则将风故也。"据此,句中"将风"二字意当为摩风、乘风,非如夏、 徐、录三人所解。"将风"之意既是摩风、乘风,则其后与之成句的最为合理 的成分当然就应该是"阳北逝"三字。王逸《九思》有句云:"乃回朅兮北逝。" "将风阳北逝"作为句子,结构正好与其相类。因此,"阳"字就不能解为"阳 和"或"飞扬",而应以声词视之,其功能与前面的"凉阳凉"之"阳"相同,也与 王逸此句中的"兮"字相仿佛。北逝,王逸《九思》注曰:"复旋至北方也。"这 句是说,"溪水刚刚变得寒冷,他(指鸟)就乘风飞向北方去了。"而唐汝谔、夏 敬观、徐仁甫则将"北逝"二字与下之"肯"字连读,唐汝谔说:"逝肯犹言谁肯 也。"夏敬观说:"北逝肯。肯,可也,指呼韩邪单于欲北归其庭,可听之也。" 徐仁甫则谓:"逝同誓,即誓肯北,谓矢志愿留于北方也。"或滥引史实,或改 字解诗,实为牵强。按,在古汉语中,肯字一般有两种用法,一表肯定,意为 "可",一是作为疑问词,犹言"岂,难道"。作为疑问词,它常常与"不"字或 "无"字连用,形成反意疑问句结构,意为"难道就不……么"或"难道就不能 ……么",其基本句型有,

- ① 肯不敢……乎? 王樵《尚书日记》卷十三:"矧曰:小人怨汝詈汝,肯不敢含怒乎?"
- ② 肯无……哉? 赵鹏飞《春秋经筌》卷二:"则齐陈郑主会者,肯无赂而赦宋哉?"
- ③ 肯不······乎? 程大昌《禹贡论》上:"禹尝名之以济,而后世肯不以济目之乎?"
- ④ 肯不……? 陈禹谟《骈志》卷十五:"宁有刘媪本姓实存,史迁肯不 详载?"

与之相比照,"肯无敢与于扬"已属此种反意疑问句无疑。因此,"肯"字就不该与"北逝"相连成句,而应与后面的"无敢与于扬"数字相连成句。由

于诸解家不知道这是一个反意疑问句,继而又对句中"与于扬"三字的解释 陷入了盲人摸象的境地。夏敬观说:"无,当是舞字形讹,于扬,当是干扬形 讹。……言以文德来人也。辞意谓单于不足与于干扬之舞也。"徐仁甫说: "无敢与于阳。'无'犹'不':与,归也。《吕氏春秋·执一》'少选曰与子'。 注,与犹归也。北指阴,则阳指南。北逝肯无敢与于阳,言誓肯留北而不敢归 于南也。即坚守北方,不肯移南之意。"此皆望文生义,强为之解。按,"与" 音预, 狱言"参预"或"加入", 如: 《周礼・司弓矢》: "天子将祭, 必先习射于 泽。泽者, 所以择土也。已射于泽, 而后射于射宫。射中者得与于祭, 不中者 不得与于祭。"《礼记·曾子问》:"曾子问曰:大功之丧可以与于馈奠之事 乎?"《左传·庄公十六年》:"郑伯治与于雍纠之乱者。"各家皆注曰:与,音 预。意为"参预"或"加人"。"于扬"之句子结构同于《诗·桃夭》"之子于 归"之"于归",郑玄笺云:"于,往也。"徐仁甫解"扬"为"阳",乃是以前面有 "北逝"之"北"字,故以此"扬"字与"将风阳北逝"之"阳"字互易,以"扬"为 "阳",把它作为方向词与"北"字对举,解其意为"南"。如果说是对举,那作 者当初何不直接就将"扬"字写作"南"字,而偏偏绕这么大一个弯子将其写 作"扬"字,让读者费这么大的心思去解"扬"为"阳",又解"阳"为"南"?倘 若真是这样,铙歌的创作也太失水准了。而实际上,铙歌的作者在遭词造句 的过程中并不会如此故作艰深,在第六曲《战城南》、第十曲《君马黄》中就有 使用"南"字与"北"字以为对举的漂亮句子。《战城南》句云:"梁筑室,何以 南?何以北?"《君马黄》句云:"美人归以南……佳人归以北……"并不以 "扬"字或"阳"字与"北"字对举,而是直接用"南"字与"北"字对举。这说明 铙歌的作者是深知诗歌创作中"隔"与"不隔"^①的道理,还没有染上后世文 人专掉书袋的坏毛病。所以,以"扬"为"阳",解其意为"南"在此是不成立 的。按、《说文》解"扬"字曰:"扬,飞举也。"句中"扬"字应从此取"飞举"意。 《诗》云"燕燕于飞"、"仓庚于飞"、"振鹭于飞","于扬"即此"于飞"之意。至 此,这句话的意思也就十分明白了,它是说:"我难道就不能同他一起远走高 飞么?"

心邪! 怀兰志金,安薄北方?

按,此数句诸家皆如此读,可从。唯夏敬观读作"心邪怀兰,志金安,薄北方开留离兰"。不可从。"心邪"可读为一句,其句式同于第十五曲《上邪》之首句"上邪"。邪,感叹词,这句的意思是:"我的心啊!""怀兰志金"四字,唐汝谔、徐仁甫均引《周易》之言为其出处,《周易》言曰:"二人同心,其利断

① 王国维:《人间词话》,上海:上海古籍出版社 1998 年版,第9页。

金:同心之言,其臭若兰。"夏敬观说得更其玄乎:"邪字是声,兰当为阑,兰阑 古通,下兰字亦然。受他兵日阑。……盖指遮虏障也。心怀兰,谓单于北归, 当心怀其地也。金,当为今,以形声俱近讹。志今安,谓单于今后留念,天下 可安也。"夏氏此说无乃求之过深,先师郑文先生已作专文《驳〈汉铙歌十八 曲)都是军乐说》①予以批驳,足以说明夏氏此说之不能成立,可参看。唐汝 谔、徐仁甫引《周易》之言解此四字,意稍近之。不过,这仍不是其确解。愚 以为,"怀兰"一词,《楚辞》中已有成语,取意当从《楚辞》。刘向《九叹》曰: "怀兰蕙与蘅芷兮,行中壄而散之。"王逸注曰:"言己怀忠信之德,执芬香之 志,远行中野,散而弃之,伤不见用也。"又王逸《九思》曰:"怀兰英兮把琼若, 待天明兮立踯躅。"王逸注曰:"言怀兰把若,无所施之,欲待明君,未知其时, 故屏营踯躅。"据此,"怀兰"之意就是"怀忠信之德,执芬香之志"。"志金"一 词则为古汉语中常用的比喻语,乃"志若金石"之省,比喻人的志行、操守之 坚定,古代典籍中所在皆是。常璩《华阳国志》卷十云:"李弘字仲元,成都 人。少读五经,不为章句。处陋巷,淬励金石之志。"晁迥《法藏碎金录》卷八 云:"夫能坚固金石之志,详求宝玉之书,穷尽天人之理。有此三善,可无愧于 心矣。"张君房《云笈七签》卷九十六云:"请经若饥渴,持志如金石。"安薄北 方四字,徐仁甫解释说:"安薄北方?安犹何也,岂也,薄谓轻弃,言我岂轻弃 北方哉?"唐汝谔云:"薄与厚对,疑有厌薄之意。"按,释"安犹何也,岂也"则 可,释薄为"轻弃"、"厌薄"则谬。薄同泊,犹言止泊,《楚辞》有是语。屈原 《九章·哀郢》句云:"忽翱翔之焉薄?"王逸注曰:"薄,止也。言已遂复乘大 波而游,忽然无所止薄也。"宋玉《九辩》句云:"超逍遥兮今焉薄?"王逸注: "欲止无贤,皆谗贼也。"《九辩》又有句曰:"忽翱翔之焉薄?"王逸注:"浮游四 海,无所集也。"可见,这四字的意思就是:"我怎么能(像他一样)止泊于北方 呢?"其意正与唐汝谔、徐仁甫所说的相反。

——开留离兰。

"开留离兰"四字十分难解,元左克明《古乐府》卷二作"开留离藂兰"。 左氏大概是想通过添一"蘩"字来顺通句意,然而即使是添一"蘩"字,句意也 未必可通。李调元认为,此四字为"乐工标记语。谓歌者歌'留'字,当开展 其音;歌'兰'字,当离隔其音。此句不应列之章内,或小写之"②。徐仁甫解 云:"'开留离兰',开离互文,今言离开。留兰亦互文,谓此石留之地,譬如芝 兰之室。'开留离兰'即'薄北方'之同义语,故'安薄北方'犹言安肯'开留

① 郑文:《汉诗研究》,第293—295页。

② 徐仁甫:《古诗别解》引,第119页。

离兰'耶?"二家的解法都有一定的道理、不过、我更觉得徐仁甫的解释有可 取之处。只是需要纠正两点。其一,徐仁甫以留兰为互文,解留为石留之地、 兰为芝兰之室,这是对的,但以开离为互文,解开为离开则不敢苟同。愚以 为,"开"即开始,《后汉书·冯衍传》冯衍《显志赋》曰:"开岁发春兮,百卉含 英。"李贤注:"开、发,皆始也。""离"字则如徐仁甫所解,意为"离开"。如此 解,这句的意思就是:开始离开这流淌于石上的泉水、小河中的兰之香草。其 二,由于徐仁甫前面错误地把"安薄北方"一语解为"岂轻弃北方",因而这里 又错误地把"开留离兰"说成是"薄北方",即离开北方。我们前面已经讲过, "安薄北方"的意思是"怎么能(像他一样)止泊于北方",徐仁甫恰好把意思 给弄反了,此则不可从。我像这样来解"开留离兰"四字,论者也许会感到它 的意思极其突兀,与上文颇有些不协调。但是,当我们认识到此四字是属于 这首诗的乱辞时,这一疑惑也就释然了。按上章引《乐府诗集》、《汉书》师古 注、《史记》司马贞索隐引王师叔及《国语》韦昭注,乱辞的特征是发理辞指, 撮总其要,重理前意。而我们上所解"开留离兰"四字得到的内容就恰好合 于乱辞的这一特征。根据我们在前面所进行的分析,这首诗是写两只鸟曾经 共同生活在水流石上、小河中长满兰之香草的美好环境,但是,当节候变化, 溪水刚刚变冷的时候,他(鸟)的同伴就忍受不了这种艰苦,乘风飞往北方去 了。而他(指鸟)则意志坚定,不肯离开此地飞往北方。很显然,诗就是围绕 着离开还是不离开它们生活的环境——水流石上、长满兰之香草的小河这一 主题来展开的。而上所解"开留离兰"四字,其意则为:"开始离开这流淌于 石上的泉水、小河中的兰之香草。"这正好是诗的这一主题的一个总结。所 以将"开留离兰"四字视为诗之乱辞是合宜的。

在对诗的句意作了这样的解释、分析之后,为了便于更清楚地理解,下面我们就将其句读和句意作如下的总结。

石留,凉阳凉。石,水流为沙,锡以微。河为香。向始默(溪)冷,将 风阳北逝。肯无敢与于扬?心邪,怀兰志金,安薄北方?——开留离兰。

按,诗中两"阳"字为声词,小写以示之;"新"字校正为"溪";"开留离兰"四字为乱辞,前用破折号以示之。

清泉流淌在石上,水是多么的清凉啊!它冲漱着石子,石子渐渐地变成了沙,这沙又细又微。溪水流注的小河,长满了兰之香草。(我们生活的这个地方真是太美好了)(不幸的是,节候变化)溪水刚刚变得寒

冷,他(就忍受不了这种艰苦)乘风飞往北方去了。可悲的是,他居然不知北地酷寒,更非乐土。我难道就不能做到像他一样远走高飞么?但是,我胸怀忠信之德,执芬芳之志,秉金石之坚,怎么能够像他一样止泊于北方呢?——(乱曰:)开始离开这流淌于石上的泉水、小河中的兰之香草。

从所解得的这些内容我们可以看出,此曲和第十三曲《雉子斑》一样,是一首 禽言诗,诗人通过两只鸟对待生活境遇的不同态度和行为的描写,批评了现 实生活中那些意志薄弱,经不起考验,重利益而轻操守者;而对那些意志坚 定,不为利益所动,矢志不渝者则给予了表扬。由于很多解者并不能真正从 字义上读懂这首诗,所以在论这首诗的主题时往往陷入牵强附会、捕风捉影 的泥沼中。如王先谦就以为"此司马迁为李陵作也。……或曰,此苏武别李 陵作"①。李因笃则说这首诗"是说武帝且战且求仙,役人无已时。而北征之 劳,尤甚于采丹砂为黄金,故未暇轩轾言之,托咏以兰者,尊君之词,实即药草 也"②。夏敬观更认为此曲是写韩昌、张猛送呼韩邪单于侍子出塞私与呼韩 邪为盟的事。笔者以为,史上并无明文记载《石留》一曲有其本事,诗中也实 在读不出相关的本事来。所以在没有确切证据的情况下,是不能就这样轻易 去附会某一历史事件的。根据本曲遣词造句的情况及其所表现的内容,我们 切实可以明确的一个情况是:诗中主角(鸟)以香草(即兰)自比,又谴责同伴 (鸟)的行为,这一手法无疑是继承了《楚辞》"善鸟香草,以配忠贞;恶禽臭 物,以比谗佞"③的创作传统,其"引类譬谕"④,显然是有所寄托的。因此此 曲断非出于民间,应属当时文人的失志之作。还需要引起我们特别注意的 是,在汉代的辞赋中,以此种手法来写此种内容是极为常见的,从贾谊的《惜 誓》^⑤、东方朔的《七谏》、严忌的《哀时命》、王褒的《九怀》、刘向的《九叹》— 直到王逸的《九思》,都基本上是如此。所以,倘若我们要对这首诗的内容、 背景作进一步的研究,恐怕就应该把它与这时文人们的这一类辞赋创作联系 起来考虑。

(原载《古籍整理研究学刊》2006年第6期)

① 王先谦:《鼓吹铙歌释文笺正》,清同治十一年(1872)虚受堂王氏刊本。

② 李因笃:《汉诗音注》、《四库存目丛书》、济南:齐鲁书社 1997 年版、第 738—739 页。

③ 王逸:《离骚经序》,洪兴祖《楚辞补注》,北京:中华书局 1983 年版,第 2 页。

④ 同上。

⑤ 《惜暂》的作者说法不一,这里暂从朱熹。

"四面楚歌"与楚汉垓下之战

《史记·项羽本纪》云:"项王军壁垓下,兵少食尽。汉军及诸侯兵围之数重。夜闻汉军四面皆楚歌,项王乃大惊曰:'汉皆已得楚乎?是何楚人之多也!'"①按,《汉书》所载与此相同。《史记》、《汉书》所记述的这一历史事件,历来就有两种不同的看法。杜佑认为:"汉王既破项羽于垓下,羽兵尚众,汉兵围之而皆为楚歌,楚人久苦征战,因败思乡,遂溃,斯亦攻心之机。"②楼钥则不以为然,他说:"垓下之围,以项羽之用兵,未尝接战,止以楚歌而溃去,疑无此理。至误儒者,谓惜乎项羽、韩信不曾一战,引孔明、仲达以为比,史载甚详而孟坚略不及此,是可遗邪?"③至于汉军所歌之楚歌,《集解》应劭曰:"楚歌者,谓'鸡鸣歌'也。汉已略得其地,故楚歌者,多鸡鸣时歌也。"④师古则反驳说:"楚歌者,为楚人之歌,犹言吴歈、越吟耳,若以鸡鸣为歌曲之名,于理则可不得。云鸡鸣时也,高祖令戚夫人楚舞,自为作楚歌,岂亦鸡鸣时乎?"⑤这些问题,长期争而不决,笔者近来重温《史》、《汉》及各书所载,发现有些材料实有助于问题的说明,故疏之如下。

关于垓下之战的四面皆楚歌是不是汉军所采用的攻心战术的问题,有几条材料应该引起我们的特别注意。首先是荀悦《汉纪》卷三所载:"诸侯皆会垓下,围项羽数重,夜闻汉军四面皆作楚歌,羽惊曰:汉已尽得楚乎!是何楚人歌之多也"⑥,其言"汉军四面皆作楚歌","是何楚人歌之多也",就说明汉军唱楚歌是有意的安排,而非一般士兵的偶然行为。既然是有意的安排,就不应该否认它是一种战术。其次是,《汉书·赵尹韩张两王列传》载:"(韩)延寿在东郡时,试骑士,治饰兵车,画龙虎朱爵。延寿衣黄纨方领,驾四马,傅总,建幢棨,植羽葆,鼓车歌车。功曹引车,皆驾四马,载棨戟。五骑为伍,分左右部,军假司马、千人持幢旁毂。歌者先居射室,望见延寿车,嗷咷楚歌。延寿坐射室,骑吏持戟夹陛列立,骑士从者带弓鞬罗后。令骑士兵车四面营

① 司马迁:《史记》,第333页。

② 杜佑:《通典》卷一百六十一,北京:中华书局1988年版,第856页。

③ 楼钥:《攻塊集》卷五十三,《景印文渊阁四库全书》第1152册,第823页。

④ 司马迁:《史记》,第333-334页。

⑤ 班固:《汉书》,第51页。

⑥ 荀悦撰、张烈点校:《两汉纪》,北京:中华书局 2002 年版,第 35 页。

陈,被甲鞮鞪居马上,抱弩负籣。又使骑士戏车弄马盗骖。"①按,《文献通考》 卷一百五十七云:"汉制常以九月都试,太守、都尉、令长、丞相会都试,课殿 最。"②韩延寿在东郡试骑士,即是例行的九月都试。其"歌者先居射室,望见 延寿车, 嗷咪楚歌"一语,已自表明"嗷咪楚歌"乃是汉军的一种战法,为汉代 军事训练中的一个重要科目,很可能是在敌我双方的对阵中用于消弭对方的 斗志,瓦解其军心。《方言》曰:"平原谓啼极无声谓之嗴哴.楚谓之嗷咷。"③ 可见"嗷咻楚歌"是以"啼极无声"为之,当敌方于阵前听到这种"啼极无声" 的歌声时,心理情绪受到感染是可想而知的,而斗志在感染间被消磨也是肯 定的。在楚汉垓下之战中,汉军所用"四面楚歌"应该就是属于"嗷咷楚歌" 一类。《史记正义》引《楚汉春秋》虞姬歌云:"汉兵已略地,四面楚歌声。大 王意气尽, 贱妾何聊牛。"④所谓"大王意气尽", 已经很好地说明了西楚霸王 在四面楚歌中意志受到的摧残。而他的将士"左右皆泣,莫能仰视"⑤,似乎 也不仅仅是为他的《垓下歌》感动所致,更多的是如西楚霸王一样,是那一曲 撕人心肺的"嗷咪楚歌"所摧伤的结果。看来汉军用攻心之术,故意以哀苦 之楚歌挑起楚营中士兵的久战思归情绪,挫伤其斗志,收到的效果是相当理 想的。因此,垓下一役中刘邦用了四面楚歌的战术来攻击项羽应当是一个不 可回避的真实历史事件。当然,我们肯定垓下之战中汉军用了四面楚歌的战 术并非是说此战术在根本上决定了这次战争的胜负。根据《史记》的记述、 汉五年高祖与诸侯兵共击楚军,与项羽决胜垓下,"淮阴侯将三十万自当之, 孔将军居左,费将军居右,皇帝在后,绛侯、柴将军在皇帝后。项羽之卒可十 万。淮阴先合,不利,却。孔将军、费将军纵,楚兵不利,淮阴侯复乘之,大败 垓下。项羽卒闻汉军楚歌,以为汉尽得楚地,项羽乃败而走,是以兵大败"⑥。 由这个记述我们可以看出,汉军在兵力上是数倍于项羽的,兵力的悬殊实际 上已经决定了这场战争的胜负,而四面楚歌之唱响,乃是在"孔将军、费将军 纵,楚兵不利,淮阴侯复乘之,大败垓下"之后,也即项羽兵败被围,处于英雄 末路,万绪悲凉的时刻,所以四面楚歌实际上只是整个垓下之战中汉军对西 楚霸王的最后一击。由此我们可以这样说,项羽因汉军优势兵力合围而败固 然是事实,但汉军在战斗中巧妙地使用了这一战术,却也影响了战争的进程,

① 班固:《汉书》,第3214页。

② 马端临:《文献通考》卷一百五十七,北京:中华书局 1986 年版,第 1367 页。

③ 杨雄撰,周祖谟校笺:《方言校笺》,北京:中华书局1993年版,第3页。

④ 〈史记〉,第334页。

⑤ 同上书,第333页。

⑥ 同上书,第378-379页。

为这场战争平添了传奇的色彩。

事实上,用歌舞以为攻心战术以克敌制敌的人最早并不是汉高祖,周武 王伐纣时就曾用过这种战术,今文《尚书》、《管子》、《礼记》都曾记载了这件 事。《毛诗正义》孔颖达引《泰誓》曰:"师乃鼓噪,前歌后舞,格于上天下地, 咸曰孜孜无怠。"①武王伐纣,师渡孟津时令军阵中作鼓噪而行,前歌后舞之 状,一方面是为了激起三军将士的斗志,鼓励他们赴敌争先,奋勇杀敌。另一 方面则是壮其军威以震慑敌人,使之不战自溃。战争的结果也正是如此,殷 人未及战而倒戈相攻,武王最终克商。巧合的是,事过八百年后,高祖在定三 奏的战斗中,所用阆中人范目的军阵中又使用了所谓"武王伐纣之歌"以攻 击敌人。《文选·左思〈蜀都赋〉》李善注引应劭《风俗通》曰:"巴有密人剽 勇,高祖为汉王,阆中人范目说高祖募取资人定三秦,封目为阆中慈凫乡侯, 并复除目所发密人卢、朴、沓、鄂、度、夕、袭七姓,不供租赋。阆中有渝水,资 人左右居,锐气喜舞。高祖乐其猛锐,数观其舞,后令乐府习之。"②另据《华 阳国志》:"阆中有渝水, 穷民多居水左右。天性劲勇, 初为汉前锋, 陷阵, 锐气 善舞。帝善之曰:'此武王伐纣之歌也。'乃令乐人习学之,今所谓巴渝舞 也。"③而根据常璩的说法,巴渝舞实际上就是早先武王使用过的伐纣之歌。 他说:"周武王伐纣,实得巴蜀之师,著乎《尚书》,巴师勇锐,歌舞以凌殷人, 前徒殷人倒戈,故世称之曰:武王伐纣,前歌后舞也。武王既克殷,封其宗姬 于巴,爵之以子。"④汉《巴渝舞》歌词今已不传,但根据傅玄所造《晋官武舞 歌四篇》之《矛俞第一》、《剑俞第二》、《弩俞第三》的描述,我们还是可以体会 到这种舞蹈的凶悍劲猛。其演戈矛之阵时,"进退疾鹰鹞,龙战而豹起,如乱 不可乱,动作顺其理,离合有统纪"(《矛俞第一》)。演为剑阵时,"其势险危, 疾逾飞电,回旋应规,武节齐声,或合或离,电发星骛,若景若差"(《剑俞第 二》)。演为弩阵时,"其发有机,体难动往必速,重而不迟,锐精分镈,射远中 微,弩俞之乐,壹何奇,变多姿,退若激,进若飞"(《弩俞第三》)⑤。可以想 见, 当敌方猝然遇到这种猛锐无比的阵势时, 心中自是骇异无比, 未及战而胆 寒心裂,以至于纷纷倒戈资敌了。后来高祖之所以存其武乐,看来正是以这 种歌舞在战场上克敌制胜所取得的实际效果来认定的。高祖生性明达,好谋 能听,从他在战场上使用巴渝舞及后来重视巴渝舞的情形来看,也无怪平他

① 孔颖达:《毛诗正义》,《十三经注疏》,第 508 页。

② 萧统撰,李善注:《文选》,第77页。

③ 常璩撰,任乃强校注:《华阳国志校补图注》,第14页。

④ 同上书,第4页。

⑤ 沈约:《宋书》,第572页。

当初在垓下一役中会使用"嗷咪楚歌"的战术来对付项羽了,而"嗷咪楚歌"的战术最终成为汉家军事训练中的一个重要的保留科目,自然也与高祖以其为有用之歌舞战术而存之不无关系。也就是"嗷咪楚歌"确为汉军使用过的攻心战术,后来杜佑才把它与刘琨吹笳退胡并举作为古代两个著名的战例而名之曰"声感人附",写进了他的兵典。其言曰:"夫声感人,享宴将士,以激励于众,酒酣,使拔剑起舞,作朋角抵,伐鼓叫呼,以增其气。丝竹哀怨之声不可奏,使人凄惨,损锐气,挫壮心,则难胜敌。汉王围项羽垓下,令师人四面楚歌,羽众久苦征战,思归,遂溃。晋将刘琨守太原,群胡围之,琨计窘,吹笳,声寥亮,胡人久倦征戍,夜闻,遂溃。并具《先攻其心》篇中,斯以声感人也。"①

关于四面楚歌是否就是"鸡鸣歌"的问题,我们先看郭茂倩《乐府诗集》 卷八十三载录的材料,中录有一首汉曲《鸡鸣歌》古辞,其词云:

东方欲明星烂烂,汝南晨鸡登坛唤。曲终漏尽严具陈,月没星稀天下旦。千门万户递鱼钥,宫中城上飞乌鹊。

郭茂倩叙其来源云:"《乐府广题》曰:汉有鸡鸣卫士,主鸡唱。宫外旧仪,宫 中与台并不得畜鸡。昼漏尽,夜漏起,中黄门持五夜,甲夜毕传乙,乙夜毕传 丙,丙夜毕传丁,丁夜毕传戊,戊夜,是为五更。未明三刻鸡鸣,卫十起唱。 《汉书》曰:高祖围项羽垓下,羽是夜闻汉军四面皆楚歌。应劭曰:楚歌者,鸡 鸣歌也。《晋太康地记》曰:后汉固始、鲖阳、公安、细阳四县卫士习此曲,于 阙下歌之,今《鸡鸣歌》是也。然则此歌盖汉歌也。按《周礼》:鸡人掌大祭 祀,夜呼旦以叫百官。则所起亦远矣。"②正如郭茂倩所说,这首《鸡鸣歌》是 大汉立国以后的作品,当日楚汉垓下之战中汉军所唱的《鸡鸣歌》应是激楚 结风一类,不当是这种句式整饬、写宫中情景的作品,《晋太康地记》的说法 是错误的。不过,据郭氏所引《乐府广题》,我们倒是对汉宫所唱鸡鸣歌的情 况有所了解,即汉宫的鸡鸣歌不是鸡唱,而是鸡鸣卫士所歌,时辰乃在戊夜未 明三刻。这就很明确,汉宫的鸡鸣歌实际上是经师人谱写的用于唱漏的乐 歌、很可能是拟鸡声而制曲。鸡声可以拟唱,后世有其例,《宋史・乐志》: "太平兴国中,伶官蔚茂多侍大宴。闻鸡唱,殿前都虞候崔翰问之曰:'此可 被管弦乎?'茂多即法其声,制曲曰鸡叫子。"这种拟鸡声而制作的乐歌究为 如何? 苏轼曾专门做过田野考察,其《仇池笔记》卷下云:"光、黄人二三月群

① 杜佑:《通典》卷一百五十二,第799页。

② 郭茂倩:《乐府诗集》,第1173-1174页。

聚讴歌,不中音律,宛转如鸡鸣耳,与宫人唱漏微相似,但极鄙野。《汉官 仪》:宫中不畜鸡,汝南出长鸣鸡,卫士候于朱雀门外专传鸡唱。又应劭曰:今 鸡鸣歌。晋《太康地道记》曰:后汉卫士习此曲于关下歌之,今鸡唱是也。颜 师古不考古本, 妄破此说。今余所闻岂鸡唱之遗音乎? 今士人谓之山歌 云。"①苏轼的田野调查表明,所谓鸡鸣歌就是歌声"宛转如鸡鸣"的山歌一 类,并非就是人作鸡唱之声。师古没有弄清楚这一点,所以也就妄破此说了。 那么, 垓下之战中汉军所唱的楚歌是否就是这种"宛转如鸡鸣"的鸡鸣歌一 类呢?要弄清楚这个问题,我以为还得对《韩延寿传》中所说的"嗷咷楚歌" 作进一步的分析研究。按上引《方言》的解释, 啼极无声谓之嗷咷。《说文》 亦云:"楚谓儿泣不止曰噭咷。"《说文》又云:"嗷,吼也。从口,敫声。一曰: 嗷,呼也。"照此,则"嗷咻楚歌"就不只是啼极无声,且是啼声连绵不断了。 而在现实生活中,人们也常把婴儿的啼极无声比喻为鸡啼,《普济方》卷三百 六十一云:"再惊啼,又为之鸡啼,思忖间忽然而啼,更用安神散。"这说明在 人们平日的体察中婴儿泣啼不止的声音确实是有类于鸡啼之声,故用鸡啼以 喻之,所以当初人们把这种啼极无声的楚歌名之曰鸡鸣歌,是不无根据的。 鸡鸣歌啼极无声而哀,能感染人的情绪,古代作家对此有过深刻的体验,潘岳 《悼亡赋》云:"听鸡人之唱筹,来声叫以连续。"写的就是在妻子去世之际那 鸡人的唱筹声对生者悲伤心灵的敲击。北周庾子山作诗精于用典,因梁元帝 都江陵之故,诗文中曾多引楚事以为辞,抒写亡国之恨,乡关之思。其《拟咏 怀》诗云:"楚歌饶恨曲,南风多死声。"《人彭城馆》诗云:"鸮飞伤楚战,鸡鸣 悲汉围。"其中的"楚歌"、"鸡鸣",就是用的垓下之役故事,可见庾子山认为 垓下汉军所唱之楚歌,就是鸡鸣歌,因它是恨曲,是悲歌,所以最能引发他的 亡国之痛。

另外,应劭云:"楚歌者,多鸡鸣时歌也。"说明这种楚歌的歌唱是用于某个特殊的时段,并不是可以随时而歌的,对此不唯师古不解,后来不少人也觉得不合情理。但是,考《史记·项羽本纪》的记载,汉军的四面皆楚歌确实是于天将明时歌之,这与应劭所言相合。《项羽本纪》云:"项王军壁垓下,兵少食尽,汉军及诸侯兵围之数重。夜闻汉军四面皆楚歌……项王则夜起,饮帐中……于是项王乃上马骑,麾下壮士骑从者八百余人,直夜溃围南出,驰走。平明,汉军乃觉之。"②这就表明,应劭的说法是合乎实际的。由于四面楚歌确实是鸡鸣时所歌,就反映出战争的决策者在这个时候选择使用它是不无用

① 苏轼:《仇池笔记》卷下,上海:华东师范大学出版社 1983 年版,第 239 页。

② 司马迁: (史记),第333-334页。

心的。按《孙子兵法》,"围师必阙"。曹操引《司马法》注曰:"围其三面,阙其一面,所以示生路也。"①说的是在围歼战中应因势制变,不可贸然四面急攻,若急攻,则敌处死战之地,必万众一心,奋死相抗,欲求速胜,其势不可得。但是,汉军围楚军时当深夜,此时又不可按常法阙其一面以纵敌,此时纵敌,敌必趁夜色的掩护而逃跑,反倒资敌以逃生之机,汉军有韩信那样的军事家,是不会不明白这一道理的。所以,当四面合围楚军之后,在既不能四面急攻又不能阙其一面以纵敌的情况下,就得要另谋良策来打击楚军,而这时打击楚军最有效的办法莫过于瓦解其军心了,"鸡鸣歌"啼极无声而哀,又是在鸡鸣时所歌,在深夜这一特殊的时段用来瓦解敌人的军心是再合适不过了。楚军在漫漫长夜中身心本已备受煎熬,心理防线极其脆弱,这时突然听到四面传来的"鸡鸣歌",所谓"人夜思归切,笛声寒更哀",其内心受到强烈的摧伤是极其自然的。因此可以这样说,垓下之战中汉军于深夜围歼楚军时唱鸡鸣歌,是在最合适的时机用了最合适的战术,达到了预期的作战目的,堪称古代军事史上的著名战例。这就是应劭所谓"楚歌者,多鸡鸣时歌也"背后的全部含义。

那么,这种鸡鸣歌到底来源于什么地方呢?为什么它又被称之为楚歌呢?《艺文类聚》卷六十二引应劭《汉宫仪》曰:"高祖既登帝位,鲖阳、固始、细阳岁遭鸡鸣歌士,常讴于阙下。"②这段材料说明了两个问题:一是鸡鸣歌在大汉立国后即被高祖用于宫中;二是鲖阳、固始、细阳既能岁遭鸡鸣歌士,就说明这三个地方是十分盛行鸡鸣歌的,它们无疑是鸡鸣歌的发源地。考《汉书·地理志》,固始汉属淮阳国,师古曰:"本名寝丘,楚令尹孙叔敖所封地。"③《元和郡县志》卷九云:"本汉封蓼侯之地。春秋时蓼国,楚并之,今县城是也。"④《太平寰宇记》卷十一云:"寝邱,《史记》'蒙恬伐楚之寝邱',徐广注:'今固始县寝邱也。'《续汉志》:'固始县有寝邱。'《吕氏春秋》:'楚孙叔敖戒其子,我死王必封汝,无受利地,荆楚之间有寝邱,其为地不利,可长有也。'其子从之。楚功臣封二叶而灭,惟寝邱不夺,汉以为县。"⑤鲖阳汉属汝南郡,应劭曰:"在鲖水之阳也。"⑥《水经·汝水注》曰:"陂水东出为鲖水,俗谓之三丈陂,亦曰三严水。水径鲖阳县故城南,应劭曰:'县在鲖水之

① 孙武撰,曹操等注,杨丙安校理:《十一家注孙子校理》,北京:中华书局 1999 年版,第 158 页。

② 欧阳询等: 《艺文类聚》卷六十二, 第1116页。

③ 班固:《汉书》,第1636页。

④ 李吉甫撰, 贺次君点校: 《元和郡县志》卷九, 北京: 中华书局 1983 年版, 第246 页。

⑤ 乐史等撰,王文楚等点校:《太平寰宇记》卷十一,北京:中华书局 2007 年版,第 208 页。

⑥ 班固:《汉书》,第1563页。

阳。'……城之东北,有楚武王冢,民谓之楚王琴城,城北祝社里下,土中得铜鼎,铭曰:楚武王。是知武王隧也。"①细阳汉亦属汝南郡,《水经·颍水注》曰:"《地理志》曰:细水出细阳县东南人颍,颍水又东南流,径胡城东故胡子国也。《春秋》定公十五年'楚灭胡,以胡子豹归'是也。杜预《释地》曰:'汝阴县西北有胡城也。'"②由此可见,固始、鲖阳、细阳这三个地方都是楚之故地,鸡鸣歌既然是产生于这些地方,当然也就可以称之为楚歌了,所以,应劭指其为楚歌并无不妥。值得注意的是,考《汉书·地理志》及《元和郡县志》,垓下是汉沛郡之洨县聚邑名,离固始、鲖阳、细阳这三个地方都不远。这就存在这样的可能,高祖本为沛县人,又好楚歌,且能自作歌曲,起自田间的他就不可能不熟悉来自固始、鲖阳、细阳的鸡鸣歌,因深知其啼极无声的声音特点,当使用重兵围项羽于垓下的时候,就想起用自己所熟悉的鸡鸣歌来瓦解楚军的军心,以更加有效地取得战争的最后胜利,这也无怪乎在登帝位之后,他要令鲖阳、固始、细阳三地岁遣鸡鸣歌士了,之所以要这样做,当然是高祖颇执怀旧情结,忘不了这一曲啼极无声的鸡鸣歌给强敌西楚霸王以最后的一击,成就了一个新的大汉王朝。

(原载《乐府学》2012年第7辑,题作《鸡鸣歌与四面楚歌》)

① 郦道元撰,王国维校,袁英光等标点:《水经注》,上海:上海人民出版社 1984 年版,第 683 页。

② 同上书,第697页。

《汉书·礼乐志》"采诗夜诵"解诂

《汉书·礼乐志》云:"至武帝定郊祀之礼,祠太一于甘泉,就乾位也;祭 后土于汾阴,泽中方丘也。乃立乐府,采诗夜诵,有赵代秦楚之讴。以李延年 为协律都尉,多举司马相如等数十人造为诗赋,略论律吕,以合八音之调,作 十九章之歌。"其中"夜诵"之"夜"字,颇不好解,学界众说纷纭,莫衷一是。 师古曰:"夜诵者,其言辞或秘不可宣露,故于夜中歌诵也。"钱大昭曰:"颜说 非也。夜诵,官名,员五人。古宫掖之掖亦作夜,因诵于宫掖之中,故谓之夜 诵。下文云'内有掖庭才人,外有上林乐府,皆以郑声施之于朝廷'是也。"何 焯曰:"夜诵与秘祝不同,岂为不可宣露哉!下文云'昏祠至明',盖虑临祭或 以倦惰,获罪于天神地祇,故先教之,夜诵以肄习乐童也。"①周寿昌曰:"诗辞 为上所秘,则不得使人诵;为下所欲秘,则不得令官采且既诵矣,虽夜能终秘 乎? 盖夜时清静,循诵易娴。《志》后云:'兼给事雅乐用四人,夜诵员五人。' 是置官选诗合于雅乐者,夜静诵之。"②王先谦以为周寿昌所说近是。③ 而聂 石樵先生则认为"此三种说法皆不可取",他说:"'夜'从'夕','夕'亦声。 '夕'者绎也,即抽绎之意。'夜'在此用为动词,意为抽绎诗中含义。'诵', 为歌诵以合律吕。"④笔者按,诸家之说皆非。《大戴礼记》卷三云:"鼓(鼓同 瞽)夜诵诗。"李寻《灾异对》云:"自以逢不世出之命,愿竭愚心,不敢有所避, 庶几万分有一可采,唯弃须臾之闲,宿留瞽言。"⑤《后汉书・马廖传》曰:"愿 置章坐侧,以当瞽人夜诵之音。"从当时人的这些言论可以看出,"夜诵"即瞽 人夜诵诗,乃是古时制度。古人设此制度,目的是为了匡谏君王过失。汉贾 山《至言》云:"古者圣王之制,史在前书过失,工诵箴谏,瞽诵诗谏,公卿比 谏,士传言谏过,庶人谤于道,商旅议于市,然后君得闻其过失也。"至于瞽人 诵诗讽谏为何要于"夜"行之?我们从《国语・楚语上》的一条记载就可以得 到清楚的了解。"左史倚相廷见申公子亹曰:昔卫武公年数九十有五矣,犹 箴儆于国曰:自卿以下至于师长,士苟在朝者,无谓我老耄而舍我。必恭恪于

① 何焯撰,崔高维点校:《义门读书记》,第259页。

② 王先谦:《汉书补注》引,第482页。

③ 同上。

④ 聂石樵:《先秦两汉文学史稿》,第211页。

⑤ 班固:《汉书》,第3183—3184页。

朝,朝夕以交戒我。闻一二之言,必诵志而纳之,以训道我。在舆有旅贲之规,位宁有官师之典,倚几有诵训之谏,居寝有暬御之箴,临事有瞽史之道,宴居有师工之诵。史不失书,蒙不失诵,以训御之,于是乎作《懿戒》以自儆也。"可见"夜诵"是取"朝夕以交戒"之义,意为大臣对君王应时时劝谏,不有昼夜,使君王时刻引起警惕,夙夜不怠。《易》曰:"君子终日乾乾,夕惕若厉。"说的就是这个意思。

那么,武帝立乐府是否就真的是循古圣王"采诗夜诵"故事,用此以匡谏 自身的过失呢? 我以为这个问题还不能这么简单地看,汉代的情况还应该做 一些具体的分析。先说汉代的采诗。从上引《礼乐志》来看,汉代是存在采 诗制度的,但后来的沈约却不相信,他说:"秦、汉阙采诗之官,哥咏多因前代, 与时事既不相应, 且无以垂示后昆。"①沈约的说法在后世获得了很多支持 者,汉无采诗制度差不多成了学界的一个主流意见。笔者以为,班固是当时 之人,且又是记当时之事者,其记事之言不应轻易怀疑。如果说汉无采诗制 度,那乐府中的"赵、代、秦、楚之讴"从何而来?据《汉书・艺文志》,当时分 明就有这样一些从全国各地收集上来的乐歌集,比如《吴楚汝南歌诗》十五 篇、《燕代讴雁门云中陇西歌诗》九篇、《邯郸河间歌诗》四篇、《齐郑歌诗》四 篇《淮南歌诗》四篇《左冯翊奏歌诗》三篇《京兆尹秦歌诗》五篇《雒阳歌 诗》四篇《河南周歌诗》七篇《周谣歌诗》七十五篇《周歌诗》二篇《南郡 歌诗》五篇等等。关于他们的来历,班固作了这样的说明:"自孝武立乐府而 采歌谣,于是有代赵之讴、秦楚之风,皆感于哀乐,缘事而发,亦可以观风俗, 知薄厚云。"这和《礼乐志》"乃立乐府,采诗夜诵,有赵代秦楚之讴"的说法是 一致的。这些歌谣既然是乐府从全国各地采集来的,就表明当时一定有采诗 的制度和专司其职的采诗之官。再说汉代的夜诵。按《礼乐志》,乐府"兼给 事雅乐用四人,夜诵员五人"。有人将此"夜诵员"与《礼乐志》所说的"昏祠 至明"一事等同起来,这是值得怀疑的。关于"昏祠至明"一事,《礼乐志》是 这样说的:"以李延年为协律都尉,多举司马相如等数十人造为诗赋,略论律 吕,以合八音之调,作十九章之歌。以正月上辛用事甘泉圜丘,使童男女七十 人俱歌,昏祠至明。夜常有神光如流星止集于祠坛。天子自竹宫而望拜,百 官侍祠者数百人皆肃然动心焉。"这段话已经明确了这样两点,一是此次郊 祀天地,乃是歌唱而并非是讽诵《郊祀歌》十九章等乐歌。二是此次郊祀天 地,乐工中光童男女就用了七十人,再加上其他乐工如《礼乐志》所谓"郊祭 乐人员六十二人,给祠南北郊大乐鼓员六人"等,人员自不在少数,可见场面

① 沈约:《宋书》,第550页。

之大,这显然不是以区区五个夜诵员为主的一次祭祀演唱活动。从这两点来看,"夜诵员"与"昏祠至明"不为一事是肯定的。考《礼乐志》,夜诵员五人隶属雅乐,其职掌自然是讽诵选诗合于雅乐者,与"掌九德六诗之歌"①的瞽人相同。所以笔者认为,此"夜诵员"应该就是汉武帝为备制度而设立的专司夜诵的乐官,其职掌有如古之专司夜诵的瞽人。不过,在现存有关两汉的文献中,我们实在难以找到"夜诵员"夜诵诗歌以讽谏武帝的故事,这说明武帝虽能备古之制度,却未必如古圣王一样而能躬行其事。因此,《礼乐志》所谓"采诗夜诵",不过是美化武帝能够效古圣王之"采诗夜诵"故事,广闻教谏之义而已。

① 阮元等:《十三经注疏·周礼注疏》,北京:中华书局 1980 年版,第 797 页。

汉曲《秋胡行》的本事来源和性质

汉曲《秋胡行》的本事是史实还是民间传说,学界历来就存在较大的分歧。一般说来,古人大多是把它当做历史事件来看的,很少有认为它是民间传说的。但到了近代,情况发生了变化,在西洋文艺学的影响下,人们开始用文艺学的方法来阐释中国古代的文学现象。于是,汉曲《秋胡行》的本事问题又重新受到了学界所谓新思想、新方法的观照。比如,门归、张燕瑾就将"秋胡戏妻"定性为"传说"①。曲金良也说:"秋胡戏妻故事,乃是中国最为古老的民间传说故事之一。比董永故事、王昭君故事、四大传说故事的正式形成都早。"②江玉祥亦称:"刘向采秋胡的传说编入《列女传》。"③骆玉明也认为:"乐府中有《秋胡行》一题,就是后人有感于这一传说而作。"④诸家互为推毂,差不多否定了传统的看法。《秋胡行》的本事究竟属于民间传说还是史实,最重要的是要弄清楚作为《秋胡行》本事来源的《列女传》的文献性质,即刘向《列女传》是取材于史、传等历史文献还是民间传说,这也许是解决这一问题的一个较为可行的途径。

一、汉曲《秋胡行》的题材来源和创作

汉曲《秋胡行》曲目载《宋书·乐志》,因古辞不传,其面目已经不得而知。现存文献中最早记录"秋胡"故事的是汉代刘向的《列女传》,题为"鲁秋洁妇",其文曰:

洁妇者,鲁秋胡子妻也。既纳之,五日去而官于陈,五年乃归。未 至家,见路旁妇人采桑。秋胡子悦之,下车谓曰:"若曝采桑,吾行道远。 愿托桑荫下餐,下赍休焉。"妇人采桑不辍。秋胡子谓曰:"力田不如逢

① 门归、张燕瑾:《中国俗文学史》,《中国文化史丛书》之 23,北京:文津出版社 1995 年版,第 97 页。

② 曲金良:《鲁秋胡戏妻故事考》,《民间文学》1989 年第 5 期。

③ 江玉祥:《汉画〈列女图〉与〈秋胡戏妻〉图像考》、《四川文物》2002 年第3期。

④ 骆玉明:《陌上桑赏析》,王运熙编《名家品诗坊·汉魏六朝诗》,上海:上海辞书出版社 2004 年版。

丰年,力桑不如见国卿。吾有金,愿以与夫人。"妇人曰:"嘻!夫采桑力作,纺绩织衽以供衣食,奉二亲,养夫子。吾不愿金,所愿卿无有外意,妾亦无淫泆之志。收子之赍与笥金。"秋胡子遂去。至家,奉金遗母,使人唤妇至,乃向采桑者也,秋胡子惭。妇曰:"子束发辞亲,往仕五年乃还,当所居驰骤,扬尘疾至。今也,乃悦路旁妇人,下子之粮,以金予之,是忘母也。忘母不孝,好色淫泆,是污行也。污行不义,夫事亲不孝,好色淫泆,是污行也。污行不义,夫事亲不孝,则事君不忠;处家不义,则治官不理,孝义并亡,必不遂矣。妾不忍见子改娶,妾亦不嫁。"遂去而东走,投河而死。

《秋胡行》所取题材出于何书?古人其实是有不同意见的,郭茂倩等人认为是《西京杂记》。郭茂倩《乐府诗集》卷六又引唐吴兢《乐府古题要解》云:"后人哀而赋之,为《秋胡行》。"看来唐代的吴兢也认为《秋胡行》是取自《西京杂记》的,郭氏应是本吴说。后来宋郑樵《通志·乐略》、周紫芝《太仓稊米集》卷五十一、元陶宗仪《说郛》卷二十三、明梅鼎祚《古乐苑》卷十八均以《西京杂记》所载为《秋胡行》的题材来源。但是,唐代的李善却表示了与众不同的看法,在《文选·颜延年〈秋胡诗〉一首》注中,他就引刘向的《列女传》为诗的出处。那么,到底前面诸家所说为是呢还是李善所说的为是呢?笔者以为,李善的看法最值得重视。据西晋葛洪所述,《西京杂记》乃刘向之子刘歆所编《汉书》一百卷中的材料(详见后说),刘向、刘歆二人本为父子,刘向《列女传》成书在前,刘歆《汉书》成书在后,故刘向《列女传》必为刘歆所本,所以《秋胡行》就不应该是用刘歆编的材料,而应该是刘向的《列女传》。李善在作题解时,显然是考虑到了这一情况的,故不取《西京杂记》而用《列女传》。

《秋胡行》的创作,吴兢、郭茂倩等都以为是"后人哀而赋之",这个看法是符合实际的。汉乐府有一个重要的创作理念,就是"感于哀乐,缘事而发"①,所谓"缘事"之"事",应包括两个方面,一是指现实中发生的真实的事,一则指历史上曾经发生的真实的事。在他们看来,乐府的创作只有选取现实或历史中那些非常典型、最能感荡人心的真实事例进行描写,才能够很好地起到教化百姓、移风易俗的作用,倘无征于古,不根于实,则不能达到这样的宣传目的。根据西晋崔豹《古今注》所述前代乐府本事,前代乐府的创作基本上是"缘事而发",比如《平陵东》,就是王莽杀翟义,翟义门人作歌以怨之。《杞梁妻》则是杞植妻妹明月感杞植战死,姐姐投水以殁,悲其姊之贞

① 班固:《汉书·艺文志》,第 1756 页。

操,乃为作歌。《钓竿》之作,则是伯常子避仇河滨为渔父,其妻思之,每至河侧而歌。而为我们所熟知的《孔雀东南飞》,也是因"汉末建安中,庐江府小吏焦仲卿妻刘氏为仲卿母所遣,自誓不嫁,其家逼之,乃没水而死。仲卿闻之,亦自缢于庭树",时人伤之而作。很显然,《秋胡行》就是这种取历史上所发生的真实事件进行创作的作品,它强烈地体现了汉人的写实精神。唐代白居易倡导新乐府运动,主张"文章合为时而著,歌诗合为事而作"①,走的就是汉人所开辟的这条道路。

二、刘向《列女传》所取材料的文献性质

《秋胡行》取材于《列女传》,所以,进而了解《列女传》材料的来源情况,对于弄清《秋胡行》本事来源究竟是属传说还是史实是至为重要的。那么,刘向《列女传》所取材料的来源又是怎样的一种情形呢?

据钱穆《刘向歆父子年谱》,《列女传》编纂于汉成帝永始元年(前 16), 关于刘向撰《列女传》的过程和目的,班固在《汉书·楚元王传》附《刘向传》 中曾有过清楚的说明:

向睹俗弥奢淫,而赵卫之属起微贱,逾礼制。向以为王教由内及外,自近者始。故采取《诗》《书》所载贤妃贞妇,兴国显家可法则,及孽嬖乱亡者,序次为《列女传》,凡八篇,以戒天子。②

从这段文字我们了解到,刘向的《列女传》乃采"诗"、"书"而成,这已经是把《列女传》等书的材料来源说得很明白了。不过,需要作出说明的是,这里所说的"诗"、"书",不应按我们今天的理解,是专指《诗经》和《尚书》。很明显的一个情形是,《列女传》所用的材料,我们在今传《诗经》和《尚书》的原文中是根本找不到的,倒是在《韩诗外传》、毛诗所征引的历史文献和《左传》、《国语》、《战国策》等史籍中,我们能够发现《列女传》所用的大部分材料。因此,所谓"刘向采《诗》、《书》"之"诗"、"书",不是特指《诗经》和《尚书》是肯定的,当泛指刘向之前就已存在的经传和史部书籍文献,中华书局点校本班固《汉书》将"诗"、"书"二字标上书名号作为书名是错误的。这只要将《列女传》所写的一些故事作具体的分析就清楚了。

① 白居易:《与元九书》,《白香山集》,北京:文学古籍刊行社 1954 年版。

② 《汉书》,第1957—1958页。

《列女传》卷三"许穆夫人"。记载的是卫国被狄人攻破,许国地远没能及时救援,卫君逃到楚丘。许穆夫人得知消息后,想要急速驱车去吊唁卫君,去安慰他,同时心里埋怨父亲把自己嫁到偏远小国不能救助卫国,作《载驰》诗。按古礼规定,国君夫人"父母终,不得归宁父母",许穆夫人去吊唁卫君就是违背了"礼",许穆夫人筹划去卫国慰问帮助兴复国家,这一爱国行为又遭许国大夫的阻拦,于是,许穆夫人通过《载驰》这首诗,谴责了许国大夫的迂腐观点,表明自己不能忘记卫国的心情和复国的决心。《鄘风·载驰序》云:

许穆夫人作也。闵其宗颠覆,自伤不能救也。卫懿公为狄人所灭, 国人分散,露于漕邑。许穆夫人闵卫之亡,伤许之小,力不能救;思归唁 其兄,又义不得,故赋是诗也。

《列女传》所记虽较《毛诗序》的情节为多,但主旨却未有根本改变,叙述顺序也基本一致,这明显是本《诗序》而衍之。

《列女传》卷二"秦穆公姬"。《秦风·渭阳序》云:

康公念母也。康公之母,晋献公之女。文公遭丽姬之难,未反,而秦姬卒。穆公纳文公,康公时为太子,赠送文公与渭之阳,念母之不见也。我见舅氏,如母存焉。及其即位,思而作是诗也。

看得出来,《诗序》是改《左传·僖公十五年》中的故事而成,《列女传》又明显 是本《诗序》和《左传》而言其事的。

《列女传》卷六"阿谷处女"。记载的是孔子游历到楚国,途中师徒过阿谷,孔子以处女与人异,欲观其志,子贡三度试探,处女都表现得十分得体。 孔子说她通人情,懂得礼仪而不淫浮。《周南·汉广序》云:

德广所及也。文王之道,被于南国,美化行乎江汉之域,无思犯礼, 求而不可得也。

此则故事《列女传》内容虽较《诗序》为多,且说得非常具体,但文旨却是完全相合,紧紧扣住了"无思犯礼"的主题。

《列女传》卷二"周南之妻"。说的是周南大夫受命平治水土,过时不来,妻恐其懈于王事,盖与其邻人陈素所与大夫言:"国家多难,惟勉强之,无有遗

怒,遗父母忧。昔舜耕于历山,渔于雷泽,陶于河滨。非舜之事,而舜为之者,为养父母也。家贫亲老,不择官而仕。亲操井臼,不择妻而娶。故父母在,当与时小同,无亏大义,不罹患害而已。夫凤凰不离于蔚罗,麒麟不入于陷阱,蛟龙不及于枯泽。鸟兽之智,犹知避害,而况于人乎!生于乱世,不得道理,而迫于暴虐,不得行义,然而仕者,为父母在故也。乃作诗曰:'鲂鱼趙尾,王室如毁,虽则如毁,父母孔迩。'盖不得已也。"因为周南之妻有这样的胸襟和抱负,她就成了匡夫的榜样而为世人所称道。而《周南·汝坟序》则云:

道化行也。文王之化行乎汝坟之国,妇人能闵其君子,犹勉之以正也。

《诗序》认为这首诗写南国被文王之化,故妇人既悯念其夫之勤劳,又勉其努力王事。可见刘向只是在除了戮力王事外,更添了应多顾念父母家人之义,这当然是刘向出于表彰孝道的目的而加进去的,但与整个故事内容是相符的。

在《列女传》中,还有好些例子,他们与《毛诗序》的叙述一致,虽然有的存在细微差别,但故事内容大体上是一致的。类似的还有《列女传》卷四"召南申女"。记载的是申女在召伯之庭诉讼,在聘礼不备的夫家想强暴娶其人室的情形下,坚守贞信之德的申女作了《行露》诗。《召南·行露序》云:

召伯听讼也。衰乱之俗微,贞信之教兴,强暴之男不能侵陵贞女也。

此则故事《列女传》所记大略亦同于《诗序》。只不过,刘向出于"绝无礼之求,防淫欲之行"的目的,对所谓的"妇道之仪"给了更多的"举"、"扬"。

除了取材于《诗序》之外,刘向还直接选取史传中的史料,如《列女传》卷三"楚武邓曼":

邓曼者,武王之夫人也。王使屈瑕为将伐罗。屈瑕号莫敖。与群帅悉楚师以行。门伯比谓其御曰:"莫敖必败。举止高,心不固矣。"见王曰:"必济师。"王以告夫人,邓曼曰:"大夫其非众之谓,其谓君抚小民以信,训诸司以德,而威莫敖以刑也。莫敖狃于蒲骚之役,将自用也,必小罗。君若不镇抚,其不设备乎。"于是王使赖人追之,不及。莫敖令于军中曰:"谏者有刑!"及鄢,师次乱济。至罗,罗与卢戎击之,大败。莫敖自经荒谷,群帅囚于冶父以待刑。王曰:"孤之罪也。"皆免之。

《左传·桓公十三年传》云:

十三年春,楚屈瑕伐罗,门伯比送之。还,谓其御曰:"莫敖必败。举止高,心不固矣。"遂见楚子曰:"必济师。"楚子辞焉。人告夫人邓曼。邓曼曰:"大夫其非众之谓,其为君抚小民以信,训诸司以德,而威莫敖以刑也。莫敖狃于蒲骚之役,将自用也,必小罗。君若不镇抚,其不设备乎。夫固谓君训众而好镇抚之,召诸司而劝之以令德,见莫敖而告诸天下之不假易也。不然,夫岂不知楚师之尽行也。"楚子使赖人追之,不及。莫敖使徇于师曰:"谏者有刑。"及鄢,师次乱济。遂无次,且无设备。至罗,罗与卢戎两军之,大败之。莫敖缢于荒谷,群帅囚于冶父以听刑。楚子曰:"孤之罪也。"皆免之。①

将《列女传》与《左传》所载相比较,可以发现《列女传》中邓曼故事是直接取材于《左传》所载桓公十三年的历史,刘向不过是为了突出仁智妇女的主题将其挑选出来编入《列女传》中而已,使得邓曼成为其八卷贞妃贤妇人物之一员。邓曼而外,《列女传》中亦叙及了晋文齐姜、秦穆公姬、楚庄樊姬(见《贤明传》),卫宣公姜及陈女夏姬(《嬖孽传》)等《左传》中人物,因篇幅所限,兹不备举。《左传》之外,《列女传》中"密康公母"、"晋伯宗妻"、"曹僖氏妻"等章材料取自《国语》。比如《列女传·仁智传》"密康公母"章:

密康公之母,姓隗氏。周共王游于泾上,康公从,有三女奔之,其母曰:"必致之王。夫兽三为群,人三为众,女三为粲。王田不取群,公行下众,王御不参一族。夫粲美之物归汝,而何德以堪之?王犹不堪,况尔小丑乎!"康公不献,王灭密。君子谓密母为能识微。诗云:"无已大康,职思其忧。"此之谓也。

颂曰:密康之母,先识盛衰,非刺康公,受粲不归,公行下众,物满则损,俾献不听,密果灭殒。

除刘向的评论和颂语之外,这个传记差不多是全取《国语·周语上》"密康公母论小丑备物"章的内容。

通过以上的考察,可以明确刘向《列女传》中的故事基本上都是《诗序》、《左传》、《国语》中既有的材料,这与《汉书》所言采取"诗"、"书"合若符契,

① 杨伯峻:《春秋左传注》,北京:中华书局 1981 年版,第 87 页。

情形如此,我们就很难想象"秋胡洁妇"的取材会出于"诗"、"书"之外的异闻传说。

更为重要的是,刘向编《列女传》是以史家的笔法和体例来进行的。他模仿太史公《史记》按人物类型作传的形式,分类记述,且传末用其"传赞体"的模式。他选取那些自己认可并符合道德教化的人物事迹材料,以极富文学性的笔触把历史事件描述出来,非常具体生动,颇具纪传性质。可见刘向是把《列女传》刻意当做史书来撰写的。正因为《列女传》体现出了史的鲜明特征,它才为后来史家所认可和宗尚。《列女传》之后,东汉、三国专写女性人物之风弥盛,在《隋书·经籍志》中,我们可以看到这个时期很多被著录的《列女传》:

《列女传》八卷 高氏撰 《列女传颂》一卷 刘歆撰 《列女传颂》一卷 曹植撰 《列女传赞》一卷 缪砻撰 《列女后传》十卷 项原撰 《列女传》六卷 皇甫谧撰 《列女传》七卷 綦毋邃撰 《列女传要录》三卷 不著撰人 《女记》十卷 杜预撰

《美妇人传》六卷

需要引起注意的是,上列诸书是被《隋书·经籍志》归入"史志"部类的,说明后来史家是认可了刘向所创《列女传》的体例的。另外,范晔《后汉书》更因之而创《列女列传》,使妇女在正史中有传,其后从《晋书》一直到《清史稿》,都设有《列女列传》。至此,妇女与皇帝、忠臣、孝子同在正史中有传。因此可以说,刘向《列女传》在史学上首开为妇女作传的先河,对后世的影响可谓巨大,堪称是我国第一部妇女专史。由于《列女传》的取材和编纂体例是这样的一种情况,我们再把《列女传》中的故事等同于传说就显得有些大悖情理了。

《妒记》二卷

虞通之撰①

① 魏徵:《隋书·经籍志》,北京:中华书局1973年版,第978页。

三、汉人对"秋胡洁妇"事的文献性质的看法

遗憾的是,在汉以前的史书中,我们却始终没有发现与刘向所记"秋胡洁妇"事相同的材料,这给我们确证其文献性质带来了相当的困难,同时也给了主传说者以口实。比如一些学者就此以为,刘向《列女传》中《母仪》、《贤明》这些能够在先秦经籍中找到史料印证的部分属于史事,而《周主忠妾》、《齐女徐吾》、《秋胡洁妇》等传中的人物和情节这些现在无从考证的部分,是刘向采异闻传说、街谈巷议、民间传说附会编来的①。然而不可回避的是,从另一些记载来看,汉代的学者对"秋胡洁妇"的文献性质其实是有一致的意见的,这就是他们通常把"秋胡洁妇"看做是曾经发生在鲁国的一个历史事件,而不是传说。《西京杂记》卷六云:

杜陵秋胡者,能通《尚书》,善为古隶字,为翟公所礼,欲以兄女妻之,或曰:秋胡已经娶而失礼,妻遂溺死,不可妻也。驰象曰:昔鲁人秋胡,娶妻三月,而游宦三年,休还家。其妇采桑于郊,胡至郊而不识其妻也。见而悦之,乃遗黄金一镒。妻曰:妾有夫游宦不返,幽闺独处三年于兹,未有被辱如今日也。采不顾,胡惭而退至家,问家人妻何在? 曰:行采桑于郊未返。既还,乃向所挑之妇也,夫妻并惭,妻赴沂水而死。今之秋胡非昔之秋胡也。

汉人能够在谈笑中举鲁人秋胡故事以说事,就说明鲁人秋胡故事在当时已经 是知识界人人尽知的历史常识了。另外,在山东省嘉祥县汉武梁祠堂的画像 石中曾发现有一"鲁秋胡妇"图。容庚《汉武梁祠画像录》及瞿中溶《汉武梁 祠堂画像考》对此图有过详细的考释,瞿中溶说:

图有二人,其左冠服向右立对妇人,以杖荷囊者,秋胡也。其前右妇人,手攀树枝向下,身向右面顾后秋胡者,秋胡妻也。又其前一大树,树左下一圆器,盖盛桑叶之筐也。其后右一车,驾两马。向左车有盖四,旁有系盖,下又有方蓬,即秋胡之车也。车前坐一人,盖御者也。两马之上有榜,未题刻:"此为第三石第一层之第二图。"②

① 江玉祥:《汉画〈列女图〉与〈秋胡戏妻〉图像考》,《四川文物》2002 年第3期。

② 瞿中溶著,刘永干校:《汉武梁祠堂画像考》,北京:北京图书馆出版社 2004 年版,第 277 页。



图一 山东汉代武梁祠石刻"秋胡戏妻"图

这是迄今为止发现的最早记载"秋胡洁妇"事的画像石,按照瞿中溶的解释,其所表现的情节就应该是《列女传》"鲁秋洁妇"中秋胡戏妻一节。画像虽然有些简单,没有反映更多的内容,但值得注意的是,此幅图所处的位置是"第三石第一层",这一石上记录的是周代到汉代的历史人物画像。如楚昭贞姜、董永(西汉)、赵国蔺相如、秦国范雎等等。"秋胡妻"与这些人物画像同列,显见时人是把"秋胡妻"作为历史人物来与其并举的。这就给了我们一种启示,汉人在宣传封建伦理道德时,用历史人物为载体是有其深刻用心的,这就是"征于旧则易为信,举彼所知则易为从"①,希望获得更好的宣传效果。更为重要的是,《四库全书总目提要》论《西京杂记》云:"今检书后有洪跋,称其家有刘歆《汉书》一百卷,考校班固所作,殆是全取刘氏,有小异同。固所不取不过二万许言,今抄出为二卷,名曰《西京杂记》,以补《汉书》之阙。据此则其书乃刘歆原本,洪特抄录为二卷耳,旧题洪撰者非也。"《西京杂记》既然是刘歆《汉书》一百卷中的材料,就证明"秋胡洁妇"是刘歆写在其《汉书》中的一段史实,因此,其作为史实的真实性也就毋庸置疑了。

① 黄侃:《文心雕龙札记》,北京:中华书局 1962 年版,第 239 页。

四、傅玄《和班氏诗》与"秋胡"事

晋代傅玄作有两首拟乐府《秋胡行》,其中《秋胡行》其二透露了关于汉 曲《秋胡行》的一些较为重要的信息。

秋胡纳令室,三日宦他乡。皎皎洁妇姿,泠泠守空房。燕婉不终夕,别如参与商。忧来犹四海,易感难可防。人言生日短,愁者苦夜长。百草扬春华,攘腕采柔桑。素手寻繁枝,落叶不盈筐。罗衣翳玉体,回目流彩章。君子倦仕归,车马如龙骧。精诚驰万里,既至两相忘。行人悦令颜,情(一作借)息此树傍。诱以逢卿喻,遂下黄金装。烈烈贞女忿,言辞厉秋霜。长驱及居室,奉金升北堂。母立呼妇来,欢情乐未央。秋胡见此妇,惕然怀探汤。负心岂不惭,永誓非所望。清浊必异源,凫凤不并翔。引身赴长流,果哉洁妇肠。彼夫既不淑,此妇亦太刚。

此第二首,《玉台新咏》卷二题作《和班氏诗》。冯舒《诗纪匡谬》云:"按,《玉台》题《和班氏诗》,似拟咏史之作也,故曰:'彼夫既不淑,此妇亦太刚。'直作史家案断语。今作《秋胡行》,乃是误读《乐府诗集》所致。原夫郭氏之书,聚诗集之乐府,立名之意,已主广收,故凡乐府之题,例俱取人,《青青河畔草》即系之《饮马长城窟》,《日出东南隅》即系之《陌上桑》,例曰同前,而不别出本题。然作者各为题目,岂得概删?为《乐府诗集》则可,为《诗纪》则不可。"冯舒之后,纪容舒在《玉台新咏考异》中更作出了这样的推断:

《和班氏诗一首》,按:《乐府诗集》载《休弈秋胡行二首》,此第二首也。然两语意相同,何必复作。疑班固《咏史》诗中有《秋胡妻》一首,休弈和之,后人以亦咏秋胡妻,遂并附《秋胡行》后。而孝穆所书,则其本题耳,班固咏史今惟存《缇萦》一章,正咏贤女之事,则咏及秋胡妻,正从其类,旧本标题如是,必非漫然,故仍从宋刻。①

冯舒与纪容舒都认为班固咏史诗中当有一首咏"秋胡"本事的诗,傅玄和了一首,也即现在看到的傅玄《秋胡行》的第二首。我们认为,冯舒与纪容舒的看法是值得重视的。班固作为史学家,现存的唯一一首咏史诗乃《缇萦》,咏

① 郭克煜等:《鲁国史》,北京:人民出版社 1994 年版,第 20 页。

缇萦救父的历史事件,宣扬忠孝的思想。班固既然有作咏史诗的经历,而《玉台新咏》确又把傅玄《秋胡行》的第二首诗记名为《和班氏诗》,这就给我们透露了这样几方面的信息:一是傅玄曾见到班固作有咏秋胡的诗。二是班固《咏史诗》极有可能不止《缇萦》这一首,应当是组诗,其咏秋胡的诗当是其中的一首。三是傅玄《秋胡行》其二末联云:"彼夫既不淑,此妇亦太刚",直作史家案断语,当是与班固诗歌相和应,以求体例风格的相似。班固之咏史组诗中有咏《秋胡妻》一诗,自然也就能够说明班固对秋胡故事性质的一个看法,这就是在创作时他是把秋胡故事视为历史题材而不是民间传说题材来使用的,否则就不会名其曰"咏史"了。

五、"秋胡洁妇"事与鲁国的历史文化背景

《列女传》中所记"秋胡洁妇"故事发生在春秋战国时期的鲁国,这与鲁国深厚的历史文化背景有着极为密切的关系。在周王朝各诸侯国中,鲁国曾是姬姓的"宗邦",诸侯的"望国",清人高士奇尝云:"周之最亲莫如鲁,而鲁所宜翼戴者莫如周。"①也就是因为这一层关系,"鲁国在当时诸侯国中的地位较高,在同姓诸侯国中得以独享周天子之礼乐,所以,春秋时期,鲁成为保存周礼最多的国家"②。当周王朝国势式微,礼崩乐坏之后,鲁国实际上也就成了周礼的维护者和实施者,史载晋侯使韩宣子来聘,观书于大史氏,见《易象》与《鲁春秋》,乃叹曰:"周礼尽在鲁矣,吾乃今知周公之德,与周之所以王也。"③正反映出鲁国作为礼乐之邦的令人追慕的人文风貌。

鲁国根深蒂固的礼乐传统,对鲁国社会产生了巨大的影响,鲁文化中的礼乐传统已影响和深入到社会的各个层面,在"化成民俗"方面产生了明显效应,从一些文献来看,当时鲁人对周礼怀有极大的热忱,在政治、经济、文化生活中都极力按照礼的规范来要求自己。在这样的礼乐传统和风尚的熏陶下,鲁国不仅出了臧僖伯、臧哀伯、臧文仲、柳下惠、曹刿、夏父展、里革、匠人庆、叔孙豹、子服景伯、孔子等礼乐名人,同时也涌现出了不少尊礼奉德的风范之女。据《古今乐录》,有鲁处女见女贞木而作《女贞木歌》曰:"菁菁茂木,隐独荣兮。变化垂枝,含蕤英兮。修身养志,建令名兮。厥道不同,善恶并兮。屈身身独,去微清兮。怀忠见疑,何贪生兮。"鲁处女用女贞木来比喻自

① 高士奇:《左传记事本末》,北京:中华书局 1979 年版。

② 郭克煜等:《鲁国史》,第20页。

③ 杜预:《春秋左传集解》,第1208页。

己矢志不渝的操守,希望能够修身养志,以建处女令名,可见作者虽为女子, 但在接受和认同礼的规范上是不让须眉的。又《列女传・贞顺传》载,有鲁 陶门之女陶婴,少寡,鲁人或闻其义,将求焉。婴闻之,作歌曰:"悲黄鹄之早 宴兮, 七年不双。宛鹆独宿兮, 不与众同。夜半悲鸣兮, 想其故雄。天命早寡 兮,独宿何伤。寡妇念此兮,泣下数行。呜呼悲兮,死者不可忘。飞鸟尚然 兮,况干贞良。虽有贤雄兮,终不重行。"此即为著名的《黄鹄歌》,诗用比兴 的手法,以黄鹄"天命早寡"但仍"想其故雄"作比,充分表达了自己对爱的专 一以及"不更二夫"的烈女理想,此女操守如此,自也是鲁国深厚的礼教土壤 培育的结果。作为在同一块礼乐土壤生长的秋胡妻,自是不免要像鲁处女和 陶婴一样,以礼作为自己的行为和思想准则,并且同样以礼的规范来要求自 己的丈夫。秋胡在外为官,离妻别母多年,本应尽快到家问安母亲,抚慰妻 子,这才是合乎"礼"的要求。但是,秋胡的所作所为却践踏了礼义,回家途 中见路旁妇人,徒生邪念,任情调戏,有违非礼勿履的圣教,此为不德;又,"夫 人伦之道,以德为本,至德以孝为先",秋胡不先奉金遗母,而是用来诱惑路旁 妇人,好色淫佚,此乃不孝。《礼记·礼运》曰:"坏国、丧家、亡人,必先去其 礼。"周礼关乎国泰民安,礼尚在,国则不亡。秋胡有违礼法,做出对母不孝、对 妻不德的行为,这在礼仪思想浸淫已久的鲁人看来,是断乎不能忍受的。丈夫 孝、德并失,作为妻子自然失望,不愿忍辱苟活,惟赴水求死以殉礼义。如此看 来,在礼乐传统根深蒂固的鲁国发生秋胡妻节烈行为,就是十分自然的事。而 刘知幾则说:"秋胡妻了无才行可称,直以怨怼厥夫,投川而死。轻生同于古冶, 殉节异于曹娥,此乃凶险之顽人,强梁之悍妇,辄与贞烈为伍,有乖其实者 焉。"①从鲁礼化成民俗的实际情况来看,刘子玄此言确实过于轻率,并不得体。

刘向所处的汉代重孝义的礼文化,实际上是直接继承了鲁礼的精神。比如汉初叔孙通制礼乐,所用人才就多为秦乐人和鲁诸生,所以顾颉刚说:"汉代统一了鲁国的礼教和秦国的法律。"②发生在鲁国的"秋胡洁妇"事的本末原始,在奉行礼的时代无疑是惊心动魄的,自然极为符合刘向撰写《列女传》的要求,因为秋胡妻节烈忠义的行为意义是极大的,采取这个故事,不仅可以对当时的帝王后妃起到警戒的作用,同时也可以对以忠孝为核心的伦理道德起到宣传的作用。

(本文与聂文莉合作,原载《资讯管理研究》,中山大学出版社 2009 年版,此次收录 又对部分内容作了修改)

① 刘知幾撰,张振珮笺注:《史通笺注》卷七,贵阳:贵州人民出版社 1985 年版,第 243 页。

② 顾颉刚:《顾颉刚古史论文集》第二册,北京:中华书局1988年版,第329—330页。

汉之"巴俞"非"巴歈"辨

汉之"巴俞",即汉以后所称之《巴渝舞》,其名最早见于蜀汉谯周的《三巴记》①,其文云:"阆中有渝水,资人锐气喜舞。故高祖乐其猛锐,数观其舞,使乐人习之,故乐府中有《巴渝舞》,即名因斯地始。"《华阳国志·巴志》、《后汉书·南蛮西南夷列传》及《晋书·乐志》所载与此相同。其后千余年间,人们几乎相沿此说,对《巴渝舞》的名称并未提出任何异议。但到了清代,郑珍作《说文新附考》,始对《巴渝舞》名称的正确性提出了怀疑,今又有学者附和其说,推衍其义②。笔者近来在查阅有关汉《巴渝舞》文献的过程中发现,《三巴记》、《华阳国志》、《后汉书》及《晋书》所载《巴渝舞》的名称其实并没有错,郑珍的看法实属误解。兹略辨之如下。

郑珍《说文新附考》云:"知同谨按: 歈,别义训歌,《广雅》、《玉篇》诸书皆然,非巴歈歌专字。据屈子《招魂》言'吴歈蔡讴',知名歌为歈。在汉高前,巴歈者,巴人之歌也,与渝水无涉。《史记·相如传》作俞,文云'巴俞宋蔡,淮南千遮',四者皆乐歌名。《集解》引郭璞云:'巴西阆中有俞水,獠人居其上,皆刚勇好舞,汉高募此以平三秦,后使乐府习之,因名《巴俞舞》。'《华阳国志》亦云:'阆中有渝水,赍民多居水左右。天性劲勇,初为汉前锋,陷阵,锐气喜舞。帝善之曰:此武王伐纣之歌也。令乐人习学之。今所谓《巴渝舞》。'盖晋时例以渝水解巴歈,又易歌为舞,与相如赋文不协。小颜注《汉书》乃全袭其文。大徐知巴歈是歌非舞,故此注用其说,变言采其声。然歈字要非因巴渝而加也。"③按郑珍的意思,《巴渝舞》之本名应为"巴俞","俞"即"歈",意为歌。晋人不知其意,乃以"渝水"之"渝"字解"巴俞"之"俞",复加一"舞"字,遂使歌名变成了舞名,形成了《巴渝舞》这个错误的名称。据郑珍所述,他的这一看法是以《史记·司马相如传》中的"巴俞宋蔡,淮南千遮"

② 石峥嵘:《〈巴渝舞〉名称考辨》,《古汉语研究》1999 年第2期。

③ 郑珍:《说文新附考》、《续修四库全书·经部·小学类》第223册,上海:上海古籍出版社2003年版,第306—307页。

之句为依据的,他以为,句中的"巴俞"为歌名,"俞"即"歈"字。笔者以为,《史记·司马相如传》中的"巴俞"为歌名的确不错,但必须明确的是,此乃以地名称其地歌舞之名,"俞"字并不具"歈"字之义,将"俞"字解为"歈"字其实是非常错误的。

首先,考今存汉及汉以前文献,包括郑珍所引的《史记·司马相如列传》 在内, 所见"巴俞"一词共有三处, 其"俞"字均为"俞水"之专名, 若依郑珍将 "命"字解为"歈"字,非但句子结构失去平衡,句意也将会变得极不通畅。 《史记·司马相如列传》载相如《上林赋》句云:"巴俞宋蔡,淮南千遮,文成颠 歌,族举递奏,金鼓迭起,铿鎗铛磬,洞心骇耳。"按,《集解》引郭璞注以"渝水" 解"俞"其是。"巴俞宋蔡"一句为三地名并列对举,意为巴、俞之歌、宋之音、 蔡之讴。若解"俞"为"歈",句子就变成了"巴歈宋蔡","巴歈"二字与句中 的"宋蔡"二字明显不协,古人断无此种句法。《汉书·礼乐志》云:"给祠南 北郊大乐鼓员六人,嘉至鼓员十人,邯郸鼓员二人,骑吹鼓员三人,江南鼓员 二人,淮南鼓员四人,巴俞鼓员三十六人。"师古曰:"巴,巴人也。俞,俞人 也。当高祖初为汉王,得巴俞人,并赶捷善斗,与之定三秦,灭楚,因存其武乐 也。巴俞之乐因此始也。巴即今之巴州,俞即今之渝州。各其本地。"按,师 古说是。邯郸、江南、淮南、巴俞均以地名并举,称其地歌舞之名。若解"俞" 为"歈",则其视前后之邯郸、江南、淮南之句又何以自处,读起来不能不给人 以突兀、隔碍的感觉。《汉书·西域传》云:"设酒池肉林以飨四夷之客,作巴 俞都卢、海中砀极、漫衍鱼龙、角抵之戏以观视之。"晋灼曰:"都卢,国名也。" 师古曰:"巴人,巴州人也。俞,水名,今渝州也。巴俞之人,所谓资人也,劲锐 善舞,本从高祖定三秦有功,高祖喜观其舞,因令乐人习之,故有巴俞之乐。" 按,晋灼、师古说是。巴俞、都卢以地名并举。若解"俞"为"歈",则"都卢"之 "卢"又作何解释?难道"卢"字也为歌名或舞名?更何况,句中"之戏"二字 已点明"巴俞"为戏名,如以"俞"为"歈",句子岂不变成了"巴歈之戏",其蹇 碍难通可知。由此可见,郑珍的说法是难以推翻郭璞、师古诸人的解释的。 《初学记》卷十五引梁元帝《纂要》云:"以土地名之有周舞、郑舞、赵舞、巴渝 舞、淮南舞、燕余舞。"看来"巴俞"以土地称其地歌舞之名正是当时人的共 识,这种共识当然是以他们熟稔的巴渝地理情况为依据的,《水经注》卷三十 三云:"又东北至巴郡江州县东,强水、涪水、汉水、白水、宕渠水,水合,南流注 之。(郦注):强水即羌水也,宕渠水即潜水渝水矣,巴水出晋昌郡宣汉县巴 岭山,郡隶梁州。"①此证明"巴俞"二字确实是一个合二条水名以称一地域的

① 郦道元撰,王国维校,袁英光等标点:《水经注》,第1051页。

概念,郭璞、师古等人的解释是合乎实际的。然则汉代已有"渝"字却为何又不把"巴俞"之"俞"作"渝"字呢?这显然是因为"渝"字称地名在汉代已有专用,按《说文》,它是专指辽西临渝之渝水,因"渝"字被用来专指辽西临渝之渝水,所以"巴俞"之"俞"字虽为水名,也不得不借"俞"字称之。晋人以"渝水"解"俞"盖以汉以后"渝"字字义扩大,而"俞"字本为水名且其音又同于"渝"字故也。

其次,郑珍以为,"在汉高前,巴歈者,巴人之歌也"。然考汉及汉以前文 献,并未见有"巴"、"歈"二字合成一个词作为歌名者,也未见"巴俞"一词中 "俞"字明显是"歈"字之借字。在汉代称巴人之歌倒是另有一个专字,这就 是"嬥"字、《永乐大典》引隋陆法言《原本广韵》卷三云:"嬥,嬥嬥,往来貌。 韩诗云:'嬥歌,巴人歌也。'"又,《后汉书·礼仪志》云:"羽林孤儿、巴俞擢歌 者六十人,为六列。"按,此句李贤注《后汉书》引作"羽林孤儿、巴俞嬥歌者六 十人,为六列"。宋祝穆《古今事文类聚前集》卷五十引与李贤同。李贤、祝 穆说是,"擢"当为"嬥"字之误。可见汉代确实曾经是以"嬥歌"二字称巴人 之歌。就汉及汉以前文献中记载的歌名来看,称某一地之歌名一般是专字专 用,很少有用此地之歌名称呼彼地之歌名的现象,如称蔡歌曰讴,吴歌曰歈, 楚歌曰些,巴歌曰嬥,并不见有以讴、歈、些、嬥等字泛称其他地方歌名的情 形,这说明这些作为歌名的字当时在字义上还保持着相对的稳定性。所以, 巴人之歌在汉代既有"嬥"字为其专称,就应该不会再有"讴、歈、些"之类的 称呼。实际上,从后来的一些文献来考察,巴、猷二字合成一个词作为歌名是 汉以后的事。《艺文类聚》卷三十九所载隋虞世南的《和幸江都诗》,其句云: "虞琴起歌咏,汉筑动巴歈。"《永乐大典》引隋陆法言《原本广韵》卷一:"歈, 巴歈,歌也。"这是记载巴、歈二字合成一个词作为歌名的最早文献,因此巴、 **歈二字合成一个词作为歌名当在汉以后隋以前。汉及汉以前文献既不见有** "巴"、"歈"二字合成→个词作为歌名者,那么到了这时又何以出现了以"歈" 字称巴歌的情形呢? 关于这一点,我们虽不能如徐铉所说歈字是因巴渝而 加,但同时也必须承认,徐铉认为歈字是后来所加却是非常正确的。汉语史 上文字语义演变的历史告诉我们,随着时代的发展,社会生活的日趋丰富,某 些字的语义功能已在逐渐发生变化,已由过去的专指某一事物的名称变成了 泛指同一类事物的名称,汉语史上"讴、歈"等字在语义上的演变就是最为典。 型的例子。如"讴"字最早是专称蔡歌,但后来也就变成了可以指称其他地 方歌曲的一般名称了。以"讴"字称齐歌者如宋鲍照《白纻辞歌》中的"齐讴 秦吹卢女弦,千金顾笑买芳年",称赵歌者如宋颜延之《三日侍游曲阿后湖 诗》中的"江南进荆艳,河徼献赵讴",称楚歌者如宋朱熹《次圭父观鱼韵》诗

中的"鸣榔不用齐吴榜,鼓枻何须学楚讴",称吴歌者如《太平广记》卷三百九所载《霅溪夜宴诗》中的"击箫鼓兮撞歌钟,吴讴越舞兮欢未极",称巴歌者如宋李流谦《蕲步四绝句》中的"去岁南乘下峡舟,西归仍此听巴讴"。"讴"字如此,"歈"字也同样是如此,最先,"歈"字确实是专称吴歌的专字,但到了汉以后,它就不单是指吴歌了,除吴歌外,它还指楚歌、越歌、蛮歌等等。宋陈造《江湖长翁集》卷六《次林子长韵》有句云:"何以验人情?楚歈杂吴舞。"此即以"歈"字称楚歌。明吴鼎《重建忠节祠记》并诗有句云:"吴歌兮越歈,魂不归兮焉如?"此即以"歈"字称越歌。元高明《送郭彦昭归吴中》有句云:"外沙沙头潮没渚,海坛庙前唱蛮歈。"清《八旬万寿盛典》卷一百十七句云:"蛮歈远胜龟兹乐,催放名花叵钵罗。"此即以"歈"字称蛮歌。这些事实充分说明,在汉及汉以前,文献中的"歈"字只是吴歌之专称,此时尚没有"歈"字与"巴"字合成一个词以称巴歌的情形出现,到了汉以后,"歈"字才与"巴"字合成一个词以称巴歌的情形出现,到了汉以后,"俞"字在字义上并无任何关系。

再次,郑珍认为,"巴俞"本为歌名,晋人则在其后加"舞"字,"易歌为舞,与相如赋文不协"。其实,古代歌、舞、乐三位一体,古人对作品的称谓向来是没有什么严格界限的,当需要强调它的某一方面的属性时就在特定的语言环境或字句中予以体现。如上举《史记》司马相如《上林赋》中的"巴俞",强调的就是其"歌"的属性,而《汉书·西域传》中的"巴俞"则强调的是其"舞"的属性。更何况,根据三国至六朝有关《巴渝舞》的文献记载,《巴渝舞》的主体形态本就是舞,歌、乐则在其次,晋人正是基于这样的认识才称其为舞的,所以晋人名"巴俞"为舞是没有什么不妥的。

其实,最早解司马相如《子虚赋》中"巴俞宋蔡"之"巴俞"为"巴歈"的是宋代的洪兴祖,《楚辞补注》注"吴歈蔡讴"句云:"歈音俞,古赋云:'巴俞宋蔡。'《说文》云:'歈,歌也。'徐铉曰:'渝水之人善歌舞,汉高祖采其声,后人因加此字。'按,《楚辞》已有此语,则歈盖歌之别称耳,徐说非是。"郑珍的说法乃本洪兴祖而衍其义,不过,他显然没有意识到洪兴祖引司马相如《上林赋》"巴俞宋蔡"之句以解"歈"字本身就是一个错误。另一方面,晋人所称之《巴渝舞》,在唐及唐以后的文献中也有作"巴歈舞"的,如《文苑英华》卷二百七十九引张祜《送杨秀才游蜀》诗句云:"旧俗巴歈舞,离情蜀国弦。"《四川通志》、《全蜀艺文志》述及《巴渝舞》时记作"巴歈舞"。但这些文献的以"歈"为"渝"与洪兴祖、郑珍的以"歈"解"俞"性质不一样,不过是以俗字称之而已。

少翁以方夜致王夫人、李夫人神貌考

汉武帝令方士李少翁以方夜致其亡姬之神貌,是汉代历史上最著名的帝王风流韵事,后世广为流传。其事《史记》和《汉书》都有记述。《史记·孝武本纪》云:

其明年,齐人少翁以鬼神方见上。上有所幸王夫人,夫人卒,少翁 以方术盖夜致王夫人及灶鬼之貌云,天子自帷中望见焉。(按,《封禅 书》所载与此相同)

《汉书·郊祀志》云:

明年,齐人少翁以方见上。上有所幸李夫人,夫人卒,少翁以方盖夜致夫人及灶鬼之貌云,天子自帷中望见焉。

《汉书·外戚传》云:

上思念李夫人不已,方士齐人少翁言能致其神。乃夜张灯烛,设帷帐,陈酒肉,而令上居他帐,遥望见好女如李夫人之貌,还幄坐而步。又不得就视。上愈益相思悲感,为作诗曰:"是邪非邪,立而望之,偏何姗姗其来迟!"令乐府诸音家弦歌之。上又自为作赋,以伤悼夫人。其辞曰:"美连娟以修嫮兮,命樔绝而不长,饰新官以延贮兮,泯不归乎故乡。惨郁郁其芜秽兮,隐处幽而怀伤,释舆马于山椒兮,奄修夜之不阳。秋气潜以凄泪兮,桂枝落而销亡,神茕茕以遥思兮,精浮游而出量。托沉阴以圹久兮,惜蕃华之未央,念穷极之不还兮,惟幼眇之相羊。函菱获以俟风兮,芳杂袭以弥章,的容与以猗靡兮,缥飘姚虖愈庄。燕淫衍而抚楹兮,连流视而娥扬,既激感而心逐兮,包红颜而弗明。欢接狎以离别兮,宵寤梦之芒芒,忽迁化而不反兮,魄放逸以飞扬。何灵魄之纷纷兮,哀裴回以踌躇,执路日以远兮,遂荒忽而辞去。超兮西征,屑兮不见,浸淫敝怳,寂兮无音,思若流波,怛兮在心。乱曰:佳侠函光,陨朱荣兮,嫉妒阘茸,将

安程兮! 方时隆盛,年夭伤兮,弟子增欹,洿沫怅兮。悲愁于邑,喧不可止兮,向不虚应,亦云已兮。燋妍太息,叹稚子兮,恸栗不言,倚所恃兮。仁者不誓,岂约亲兮? 既往不来,申以信兮。去彼昭昭,就冥冥兮,既下新官,不复故庭兮。呜呼哀哉,想魂灵兮!"①

比较《史记》和《汉书》的记载可以发现,其所叙之事则相同,然当事者却并非 同一人、《史记》言是王夫人、《汉书》言是李夫人,如此大的差异,这不能不说 是历史记载中的一个大问题。然唐以前学界对此却鲜少留意,基本上是依违 干两说之间。自唐伊始,这一个问题才为学界所关注,司马贞《史记索隐》注 意到了这一不同,却没有着手解决这个问题。到了宋代,学者始就这一问题 进行考察研究,取得了极大的进展。司马光作《资治通鉴》,在考证这两条材 料时说:"《汉书》以此事置李夫人传中,古今相承,皆以为李夫人事。《史 记·封禅书》: '少翁见上,上有所幸王夫人卒,少翁以方夜致王夫人及灶鬼 之貌云。'按李夫人卒时少翁死已久,《汉书》误也,今从《史记》。"②于是他在 《资治通鉴》中作出了体现,从《史记》将李夫人直改为王夫人③。之后的王 益之作《西汉年纪》,也同样认识到了《汉书·外戚传》的这一错误,不过,王 益之在此基础上却有更为惊人的发现。他说:"《史记・封禅书》以为王夫 人、《汉书·外戚传》以为李夫人、二书不同。按、少翁之死在元狩四年、而褚 先生补云:'元狩六年帝欲王诸子,时齐王闳母王夫人病,帝自临问之曰:子当 王,欲安所置之? 王夫人曰:愿居洛阳。帝曰:先帝以来,无王洛阳者,关东之 国, 莫胜于齐, 乃立闳为齐王。'是元狩之六年王夫人尚无羔, 而少翁之死已二 年矣,岂得云致鬼如王夫人之貌乎?又《外戚世家》曰:'及卫后色衰而赵之 王夫人幸,夫人早卒而中山李夫人有宠。'是李夫人又在王夫人后,《史记》以 为王夫人既不可,《汉书》以为李夫人尤不可。"④由于有了这样的发现,因此 他在《西汉年纪》中将《史记》之王夫人和《汉书》之李夫人皆除其姓,改为 "上有所幸夫人",认为如此"庶不抵牾耳"。王益之的这个研究,不仅否定了 《汉书》的李夫人说,同时也否定了《史记》的王夫人说,而将其改为"上有所 幸夫人",也表达了王益之自己的一个看法,这就是少翁以方盖夜致之人乃 是武帝的另一个不知名姓的"夫人"。但是,清代的周寿昌对王益之否定《史

① 班固:《汉书》,第3952—3953页。

② 司马光: (资治通鉴), 北京: 中华书局 1956 年版, 第647 页。

③ 按,少翁的卒年,司马光在《资治通鉴》中将其系于元狩四年,而王夫人则是在元狩六年去世的,他从《史记》将李夫人直改为王夫人,显然没有意识到时间上会产生极大的冲突。

④ 王益之:《西汉年纪》,第204页。

记》的王夫人说却颇不以为然,他说:"按,王氏考核详辨,然武帝分封三子皆 在元狩六年,齐王闳封时不必其母犹存,封齐之语或先有成约,后践其言,未 可定也。褚补《史记》每有年与事不相应者,史公当武帝朝,此当不舛,似宜 从《中记》作王夫人为是,亦不必云无姓也。"①可能是周寿昌没有注意到,褚 补《史记·三王世家》在叙元狩六年四月分封三子时尚有言曰:"王夫人死而 帝痛之,使使者拜之曰:皇帝谨使使太中大夫明奉璧一,赐夫人为齐王太 后。"②又,褚补《滑稽列传》亦云:"王夫人死,号曰齐王太后薨。"③王夫人死 有齐王太后之号,已说明她是在元狩六年四月儿子刘闳立为齐王后才去世 的,所以王益之说"元狩之六年王夫人尚无羔"并没有错,周寿昌的这个推测 是根本站不住脚的。少翁之死在元狩四年,这一直是学界公认的看法,长期 以来并无异议,而王夫人也可确定是在元狩六年四月后去世的,如果从这个 时间角度来看司马光和王益之的结论,那么,司马光坚持《史记》的王夫人说 就确实存在着难以弥合的漏洞,而王益之的否定似乎倒让人觉得是人乎情 理。但是,笔者近来研读《史记》和《汉书》中一些相关的材料发现,不只是司 马光和王益之,古今以来很多学者其实都误解了《史记》和《汉书》所记述的 少翁的卒年,在误解了少翁卒年的前提下,司马光和王益之在这个问题上的 认识就很难说不会有其偏差。

关于少翁的卒年,此前学者一般是通过《史记・封禅书》的这个记载来确定的。

其明年,齐人少翁以鬼神方见上。上有所幸王夫人,夫人卒,少翁以方盖夜致王夫人及灶鬼之貌云,天子自帷中望见焉。于是乃拜少翁为文成将军,赏赐甚多,以客礼礼之。文成言曰:"上即欲与神通,官室被服非象神,神物不至。"乃作画云气车,及各以胜日驾车辟恶鬼。又作甘泉宫,中为台室,画天、地、泰一诸鬼神,而置祭具以致天神。居岁余,其方益衰,神不至。乃为帛书以饭牛,详不知,言曰此牛腹中有奇。杀视得书,书言甚怪。天子识其手书,问其人,果是伪书,于是诛文成将军,隐之。④

"其明年"即元狩二年,少翁元狩二年以鬼神方见上,"居岁余"而被诛,算起

① 王先谦引周寿昌语,见《汉书补注》,第 1651 页。

② 司马迁: (史记), 第2115页。

③ 同上书,第3209页。

④ 同上书,第1387—1388页。

来其卒年就恰好是元狩四年了。这样来推算少翁的卒年,似乎是没有什么问题的。但是,《封禅书》接下来又说:"文成死明年,天子病鼎湖甚。"①这就使我们对少翁之卒是否在元狩四年产生了怀疑。关于武帝病鼎湖的时间,此前因推定少翁之卒在元狩四年,故学界大多将其系于元狩五年夏四月,比如司马光的《资治通鉴》,王益之的《西汉年纪》,吕祖谦的《大事记解题》,袁枢的《通鉴纪事本末》等等,就是如此。然而,《史记》中却另有材料显示,武帝病鼎湖的时间决不在学界所推定的元狩五年夏四月。《史记·酷吏列传》云:

上幸鼎湖,病久,已而卒起幸甘泉,道多不治。上怒曰:"纵以我为不复行此道乎?"嗛之。至冬,杨可方受告缗,纵以为此乱民,部吏捕其为可使者。天子闻,使杜式治,以为废格沮事,弃纵市。后一岁,张汤亦死。②

这条材料告诉我们,酷吏义纵就死于武帝病鼎湖这一年的冬月,并且还明言: "弃纵市。后一岁,张汤亦死。"据《汉书·武帝纪》,"(元鼎)二年冬十一月, 御史大夫张汤有罪自杀"③。张汤之死既是在义纵弃市后一年,那么,义纵弃 市当然也就是元鼎元年冬月了。知道了义纵弃市的这个具体时间,武帝病鼎 湖之年自然也就可以确定是在元鼎元年。因武帝病鼎湖不在元狩五年而在 元鼎元年,此前我们所推定的少翁之卒在元狩四年显然也就是靠不住的了, 按上引《封禅书》,武帝病鼎湖之年乃是少翁死之明年,如此,则少翁之死肯 定就是在元狩六年无疑。

由于少翁之死可确考为元狩六年,《史记》作王夫人也就没有什么抵牾之处了。按上考《史记·三王世家》及《滑稽列传》褚先生言,王夫人是在元狩六年四月儿子刘闳立为齐王后不久去世的,少翁死于元狩六年,就时间上来讲,当然就有可能为武帝思念不已的王夫人致其神貌了。

此前学界据《封禅书》推定少翁之卒在元狩四年,今则据《史记·酷吏列传》确考少翁之卒在元狩六年,这是否意味着《史记》和《汉书》所载少翁从见武帝到被诛杀的过程,其本身就存在着时间记述上的错误呢?我以为不能这么看,其本身并没错,错就错在我们研究者自己的读解上。在读解这段文字时我们应当明确一点,这就是《史记》和《汉书》所载少翁事迹,是不能把它们

① 司马迁:《史记》,第1388-1399页。

② 同上书,第3146—3147页。

③ 班固:《汉书》,第182页。

看做在时间上是前后有紧密联系的事情的,其间跳跃性是相当大的。"其明年"(元狩二年)固然是少翁以鬼神方见武帝的时间,但却不能理解为少翁以方盖夜致王夫人及灶鬼之貌的时间,同样,"居岁余"也不能理解为自元狩二年之后又过了一年多的时间。"其明年"和"居岁余"乃是具体就某个事件来说的,之间并不具连贯性。"其明年"只是说少翁以鬼神方见武帝的时间,"居岁余"则是说少翁作致天神之法而没有应验的时间,不能紧接"其明年"而计之。其次是少翁致王夫人之神和作法致天神不能理解为一前一后具有因果关系的两件事,以为是少翁致王夫人之神成功,取得武帝的信任之后,方才作法致天神。其致王夫人之神为一事,作法致天神则为另一事。其致王夫人之神在元狩六年,而作法致天神则始于此之前,终于此之后,具体说来就是从元狩四年开始到"居岁余"后(即元狩六年)他被诛杀为止。

在讨论了《史记》所载少翁为王夫人致其神貌的问题后,现在我们再来 看看《汉书》所载少翁为李夫人致其神貌的问题。正如司马光、王益之所言, 李夫人卒时少翁死已久,是不可能为李夫人致其神貌的。由于《史记》叙其 事在前、《汉书》述其事在后,所以司马光也就很自然地把《汉书》的致错归结 为班固以王夫人事置李夫人传中①。而王益之因此更认为此夫人并非是李 夫人,而是武帝的另一位不知名姓的夫人②。但是,在进一步的研究过程中 我们感觉到,问题其实并不如此之简单。《汉书·外戚传》及汉代一些文献 的记载表明,同王夫人死时一样,李夫人死后武帝实际上也曾做过令道士致 其神貌的事情。何以知其然? 首先、《汉书・外戚传》中武帝的诗"是邪非 邪,立而望之,偏何姗姗其来迟",写的就是道士致李夫人神貌时武帝的所见 所戚。如果不有其事,又何来其诗?其次,《外戚传》所载《李夫人赋》也同样 写到了致李夫人神貌的情景。先看赋中的"饰新宫以延贮兮,泯不归乎故 乡"之句。师古曰:"新宫、待神之处。"何焯云:"新宫即设帷帐也。"③"饰新 宫"就是布置新宫。贮同伫,等待之意。所以此句是说在宫中"夜张灯烛,设 帷帐、陈酒肉"以待李夫人之神来,而李夫人却未遽到来,似乎是不肯回到自 己的故乡一样。此与诗中的"偏何姗姗其来迟"之句意思相同,写武帝欲见 夫人的急切心情。再看结末的"既下新宫,不复故庭兮。呜呼哀哉! 想魂灵 兮"之句,这句是说李夫人走出了待神之所,却未能回到她平生所居之庭。 这一生死异路、人鬼殊处的情景令武帝悲不自胜,更添无穷追想。如果无其

① 〈资治通鉴〉,第647页。

② 《西汉年纪》,第204页。

③ 何焯撰,崔高维点校:《义门读书记》,第343页。

事,赋中又何以如是而言邪?说到这里也许我们会有这样的疑问:诗和赋固 是写致神貌之事,然何以见得是致李夫人之神貌? 又安知不是致王夫人之神 貌? 但是,当我们了解到赋中所写内容每多与《汉书·外戚传》相合时,这一 怀疑也就可以释然了。比如,"弟子增欷,洿沬怅兮"句,应劭注曰:"弟,夫人 兄弟也。子,夫人子昌邑王也。"已明确了赋中的主人公为李夫人。又如"嫶 妍太息,叹稚子兮"句,孟康曰:"夫人蒙被歔欷,不见帝,哀其子小而孤也。" "恸栗不言,倚所恃兮"之句,孟康曰:"恃平日之恩,知上必感念之也。"仔细 领会这两句的意思我们不难看出,其内容其实写的就是李夫人临终向武帝属 托幼子和兄弟的那一段往事,此在《外戚传》中有详细的记载:"初,李夫人病 笃,上自临候之,夫人蒙被谢曰:'妾久寝病,形貌毁坏,不可以见帝,愿以王及 兄弟为托。'上曰:'夫人病甚,殆将不起,一见我属托王及兄弟,岂不快哉?' 夫人曰:'妇人貌不修饰,不见君父,妾不敢以燕媠见帝。'上曰:'夫人弟一见 我,将加赐千金,而予兄弟尊官。'夫人曰:'尊官在帝,不在一见。'上复言欲 必见之,夫人遂转乡歔欷而不复言。于是上不说而起。夫人姊妹让之曰: '贵人独不可一见上属托兄弟邪?何为恨上如此?'夫人曰:'所以不欲见帝 者,乃欲以深托兄弟也,我以容貌之好,得从微贱爱幸于上。夫以色事人者, 色衰而爱弛,爱弛则恩绝。上所以挛挛顾念我者,乃以平生容貌也。今见我 毁坏,颜色非故,必畏恶吐弃我,意尚肯复追思闵录其兄弟哉!'"①再次,《外 戚传》而外,李夫人死后武帝令道士致其神貌的事情,在王充的《论衡》中也 有明确的记载。《论衡·乱龙篇》云:

孝武皇帝幸李夫人,夫人死,思见其形。道士以术为李夫人,夫人步入殿门,武帝望见,知其非也,然犹感动,喜乐近之。②

王充生活的年代与班固同时,他的《论衡》是严肃的哲学著作,本就是"伤伪书俗文多不实诚"③而作,用疾虚妄之言,伪饰之辞。从这种唯物的精神和求

① 班固:《汉书》,第3951—3952页。

② 此处作李夫人,黄晖以为是"后人妄改"所致,理由是王充著述多依《史记》(黄晖:《论衡校释》,长沙:商务印书馆民国二十七年[1937]版,第699—700页),此实不足为据。笔者以为,古籍校刊中的这一类问题,不能动辄就归为后人的妄改,《汉书》所叙汉武为李夫人致神事,已为上述《李夫人歌》和《李夫人赋》所证,而东汉应劭为《汉书》作注、荀悦依《汉书》作《汉纪》,均没有提出过怀疑,可见汉武为李夫人致神事应是实有,《乱龙篇》作李夫人并非为人妄改。

③ 王充撰,黄晖校释:《论衡校释》,第1186页。

实的态度出发,他列举一件本朝发生的事情去阐述"气性异殊,不能相感 动"①那样深刻的哲学道理,也可见此事在历史上的实际存在了。这就表明, 汉代历史上不仅有武帝令道士夜致王夫人神貌的事情,同时也还有武帝令道 十致李夫人神貌的事情、《汉书・外戚传》的情形就并非是班固以王夫人事 错置李夫人传中的结果。只不过,为李夫人致其神貌的显然已不是当年的少 翁,而应该是后来的另一个道士了。既然为李夫人致神在史上是实有其事, 而致李夫人神貌的是后来的另一个道士,那么,班固的记述中又何以不书其 道十之名而非要托名于早已仙去的少翁呢?这不能不从这条材料的取材途 径和处理过程说起。我们知道,班固的《汉书》是"探撰前纪、缀集所闻"②而 成,所谓"探撰前纪",就是采太史公《史记》遗事,而"缀集所闻"者,则是采扬 雄、刘向、刘歆、阳城衡、褚少孙、史孝山等所谓好事者缀集的时事③。考《史 记》,少翁为李夫人致魂事并不为司马迁所记录,因此,班固此说自是属于缀 集所闻而成者。当初诸好事者所缀集的王夫人和李夫人轶事,我们今天固难 知其详细,但根据汉代一些文献的引述,我们还是可以大致了解到当时这些 好事者是如何缀述方士夜致王夫人和李夫人神貌的。关于王夫人事,桓谭 《新论·辨惑》曰:

武帝有所爱幸姬王夫人,窈窕好容,质性嫒佞。夫人死,帝痛惜之, 方士李少君言能致其神,乃夜设烛张幄,置夫人神影,令帝居他帐中遥望,见好女似夫人之状,还帐坐。④

王充《论衡・自然篇》云:

武帝幸王夫人,王夫人死,思见其形,道士以方术作夫人形,形成出入官门,武帝大惊,立而迎之,忽不复见。⑤

至于李夫人事,已见前引《论衡·乱龙篇》。《新论》和《论衡》所引述的虽然 不可能是当时史书中关于王夫人和李夫人事的全部材料,但反映了一个极其 重要的情况,这就是在这类缀集时事的史书中,为王、李二夫人致魂的道士究

① 王充撰,黄晖校释:《论衡校释》,第693页。

② 范晔撰,李贤注:《后汉书》,第1334页。

③ 同上书,第1325页。

④ 桓谭:《新论》,上海:上海人民出版社 1977 年版,第54页。

⑤ 王充撰,黄晖校释:《论衡校释》,第780—781页。

意为谁是众说不一的。为王夫人致魂之人,司马迁已经明确是少翁,在桓谭 的引述中却成了李少君,而到了王充的引述中,则不提此人之姓名,但云"道 十"而已。至于为李夫人致魂之人,王充的引述也是不复举其姓名。当了解 到班固之前的史家记述王夫人和李夫人事是这样的一种情形之后,我们也就 容易理解《外戚传》为什么会将为李夫人致貌之人说成是少翁了。很显然, 当日班固"缀集所闻"^①而为李夫人传时所面对的就是这种致魂道士有多种 说法的情形,他所采取的少翁为李夫人致魂事只是这诸多说法中的一种。从 这方面来讲,少翁为李夫人致魂这一错误的制造者最早并不是班固,而应该 是元、成间的某一位好事者了、《汉书》不过是因失察而延续了这一错误而 已。但是,从《汉书》的实际来看,《汉书》之失却又不能仅仅看做是延续了别 人的一个错误,更为重要的是这条材料的采用还包含了作为史学家的班固对 这一历史事件的错误理解和认识在内。首先是,少翁不可能为李夫人致魂, 但班固对此事却是深信不疑。其次是,武帝朝本有武帝令道十为王夫人和李 夫人致魂二事,但班固根本上就认为在武帝一朝只有少翁为李夫人致神之事 而无少翁为王夫人致神之事。这从他在《汉书》中对这一条材料的处理就可 以看得出来。《史记·外戚世家》为李夫人作传,并没有写为李夫人致神之 事,而班固作《外戚列传》时却完整地将其写于李夫人传中,且继之于武帝的 诗和赋,极力铺张其事。作《郊祀志》时,他一面将司马迁《封禅书》中的少翁 为王夫人致神的一段文字全部照抄,一面却又把其中的王夫人径改为李夫 人。《封禅书》中少翁为王夫人致神的这段文字又见于《史记·孝武本纪》, 而班固在作《孝武本纪》时,干脆就抹掉了《史记・孝武本纪》的这个记载,不 再作修改使用。这样一来,少翁为王夫人致神事在整个《汉书》中实际上没 有一点影子。在明白了《汉书》中李夫人事的材料来源和班固的这个处理过 程之后,我们也就清楚了《汉书》所记载的少翁为李夫人致神事为什么千百 年来会令学者困惑不已,百思而不得其解了。

① 范晔撰,李贤注:《后汉书》,第1334页。

敦煌汉简《风雨诗》研究

敦煌汉简《风雨诗》,为斯坦因 1913—1915 年第三次中亚考古所获,其编号是 T. X XII. d. 021,沙畹、马伯乐的编号是 M. 29,张凤的编号是《风雨诗》51页:19。1931年,张凤释读了该诗,后来吴礽骧等所编《敦煌汉简释文》也有释读,其中大部分同于张凤,只个别地方小异。2004年,李零在张凤释文的基础上重新作了释读,取得了一些新的收获①。近来笔者在研究过程中发现,这首诗释读上的某些问题其实还可以进一步弄清楚,是以不揣浅陋,又作了释读,且为之注解。另外,汉诗难见出土,而汉简《风雨诗》为目前所仅见,弥足珍贵。通过它所携带的一些历史信息来了解汉代诗歌发展史上的某些问题,是很有意义的。这方面过去我们显然重视得不够,为此,本文就想做一个初步的尝试。

一、《风雨诗》考释

为释读之便, 先将简之释文抄录并标点如下, 然后逐文进行释读和注解。

日不显目兮黑云多,月不见视兮风非沙。从恣蒙水诚江河,州流灌注兮转扬波。辟柱慎到妄相加,天门俫小路彭池。无因以上如之何,兴章教海兮诚难过。②

- 1. 显目,意为"看见"。《诗·抑》:"无曰不显,莫予云觏。"郑玄笺:"显,明也。"《左传》:"又曰:敬之敬之,天惟显思。"注:"显,明也。"见视,也"看见"之意。《汉书·赵充国辛庆忌传》:"贰师奏状,诏征充国诣行在所,武帝亲见视其创,嗟叹之,拜为中郎,迁车骑将军长史。"
 - 2. 非沙,张凤读作"飞沙"③,甚是。按,汉《梁相孔耽神祠碑》:"天授之

① 李零:《简帛古书与学术源流》,第348页。

② 吴礽驤、李永良、马建华释校:《敦煌汉简释文》, 兰州: 甘肃人民出版社 1991 年版, 第244页。

③ 张凤:《汉晋西陲木简汇编》,上海:有正书局1931年版,第51页。

性,飞其学也。"非作飞,是非与飞可通借。

- 3. 从恣,张凤有两种读法,一读"纵恣",一读"从兹"。李零读"纵恣"。 愚以为应照原字读作"从您",形容风雨的肆虐。"从您"同"纵您",《史记・ 楚世家》:"平王谓观从恣尔所欲,欲为卜尹,王许之。"《汉书·赵尹韩张两王 列传》:"此言尊贵所以自敛制,不从恣之义也。"师古曰:"从,读曰纵。"
- 4. 蒙水,张凤读作"濛水",不可从,应照原字读为"蒙水",《说文》有 "濛"字,然不用为水名,意为"微雨"。汉"蒙水"不作"濛水",以"濛"作"蒙" 为后来所改。《易·蒙》曰:"象曰:山下出泉蒙。"其名蒙水,当取此义。蒙水 出崦嵫山,王逸《楚辞章句》:"崦嵫,日所人山也,下有蒙水,水中有虞渊。"崦 嵫山在天水郡、《水经注》卷十七:"北有蒙水注焉,水出县西北邽山,翼带众 流,积以成溪,东流南屈径上邽县故城西侧,城南出上邽。故邽,戎国也,秦武 公十年伐邽县之旧。天水郡治五城,相接北城,中有湖水,有白龙出是湖,风 雨随之,故汉武帝元鼎三年改为天水郡。其乡居悉以板盖屋,诗所谓西戎板 屋也。蒙水又南注藉水。《山海经》曰:邽山,蒙水出焉,而南流注于洋,谓是 水也。"按,崦嵫山汉称邽山,即今天水市区西北的凤凰山,自古被尊为秦州镇 山,蒙水即发源于凤凰山的罗玉河,洋水则是穿市区而过的藉河。
- 城、张凤读作"成"、甚是、此系同音相借。按、《毛诗・我行其野》。 "成不以富,亦祗以异。"而《论语·颜渊》则引作:"诚不以富,亦祗以异。"是 知成与诚古通。
- 6. 州流,李零读作"周流"①,甚是,此亦同音相借。《左传》:"华周对曰: 贪货弃命,亦君所恶也。"按,华周《汉书・古今人表》作华州,《说苑》则作华 舟,是周、州、舟古通。刘向《九叹》:"波淫淫而周流兮,鸿溶溢而滔荡。"《汉 书·扬雄传》:"象海水周流方丈、瀛洲、蓬莱。"《郊祀歌》:"周流常羊思所 并。"师古曰:"周流犹周行也。"
- 7. 扬波,扬荡其波。《九歌·河伯》:"与女游兮九河,冲风至兮水扬 波。"刘向《九叹》曰:"挑揄扬波,荡迅疾兮。"王逸注:"言水尚得顺其经脉,扬 荡其波,使之迅疾,自伤不得顺其天性,扬其志意,常屈伏也。"
- 8. 辟柱,张凤读作"壁柱",可从。《说文》:"欂,壁柱。"张俭《劾侯览 奏》:"中常侍侯览起第十六区,皆高楼。四周连阁,洞门绮井,莲花壁柱,彩 画鱼肉,台苑拟诸宫阙。"
- 9. 槙到,张凤读作"颠倒",可从。忘,张凤读作"亡",李零以为非是,应 读"妄"。愚以为二说皆非,当读如"更"字,"更"字小篆写作"霓","愿"与

① 李零:(简帛古书与学术源流),第348页,下引俱出该页,不复举。

"妄"形相近。《水经注》卷五:"《琴操》以为孔子临狄水而歌矣。曰:'狄水 衍兮风扬波,船楫颠倒更相加。'"此即是其证。

- 10、天门,其地有两天门,一在天水郡冀县,一在武都郡故道县。关于天 水郡冀县天门山、《元和郡县志》卷三十九云:"伏羌县本冀戎地,秦伐冀戎而 置具焉,汉冀具属天水郡,后汉隗嚣自称西伯都于此,后魏以冀为当亭,周为 黄瓜, 隋大业二年改黄瓜为黄城县, 武德三年初立伏州, 仍置伏羌县, 八年, 罢 伏州以具属秦州。"《禹贡锥指》卷十一:"渭按今巩昌府伏羌县南有冀县故 城,即汉县也。西倾、鸟鼠、太华并见前。西倾在鸟鼠之西南。鸟鼠、渭水所 出。朱圉、太华皆在渭水之南。"《甘肃通志》卷五:"伏羌县半博水在县西南, 源出半博山谷中,北流入渭。又天门水出天门山,东流入渭。"又云:"伏羌县 鼍山在县东二十里,山形如鼍,渭水经其下。天门山在县南里许,县之主山. 三峰耸峙,有两穴如门,中有湫池。"关于武都郡故道县天门山、《元和郡县 志》卷二十五云:"两当县本汉故道县地,属武都郡。汉高帝引兵从故道出, 袭雍,谓此也。永嘉之后,地没氐羌县,名绝矣。后魏变文为固,于此置固道 郡,领两当、广乡二县,因县界两当水为名,或云县西界有两山相当,因取为 名。隋开皇罢郡县,属凤州,皇朝因之。"《甘肃通志》卷五:"两当县天门山在 县南六十里,悬崖有大石门一合一辟。"就渭水水道观之,此天门当指天水郡 冀县天门山。
- 11. 俫,张凤直接释"俫"为"狭",不可从。"俫"当释作"侠","侠"同"狭"。《别雅》卷五:"宽侠,宽狭也。长夹,长狭也。《任伯嗣碑》:徙侠就宽。《隶续》云:以侠为狭。《后汉书·东夷传》:东沃沮其地,东西夹南北长。注:音狭。是又以夹为狭也。按《说文》狭隘字本作陕,犬部,无狭。《玉篇》狭同狎,又云:今为阔狭。盖后人因狭字形与陕混,故别取狎字,重文以代陕,而因声借用,则又并及侠夹也。"按,此说是。
- 12. 路,李零疑其读为"露",不可从,应照原字直读为"路",《释名·释道》:"路,露也。人所践蹈而露见也。"《荀子·议兵篇》:"路,亶者也。"注:"路,暴露也,亶读为袒,露袒谓上下不相覆盖。"这句是说大风雨使彭池水位暴涨,向堤外四溢。
- 13. 彭池,在彭池原,《甘肃通志》云:"彭原废县在县西南八十里,本汉彭阳县地,后魏破赫连定,于此置彭阳县。隋改曰彭原,因彭池原为名。唐于此置彭州元省。"《太平寰宇记》卷三十四:"彭原县西北一百里旧二乡今五卿本汉彭阳县地,后汉又为富平县地,后魏破赫连定后于此复为富平县,废帝改为彭阳县,属西北地。隋开皇三年罢郡,以县属宁州。十八年改为彭原县,因彭池原为名,在郡西。"《读史方舆纪要》卷五十七(陕西六):"横岭州东百里,即

子午山之别息。岭北即直宁县。《汉志》注所云桥山在阳周南也。又安定 岩,在州西五十里。岩壑如黛,石可镌砚。彭池原,在州北。《唐书》:宁州有 彭池。《金志》彭原县有彭池原。原盖因地而名。"《甘肃通志》卷二十二:"彭 阳故城在县东八十里,汉县,以在彭水之阳也,属安定郡。后魏属原州,后置 云州。唐置丰义县。"按此,则彭池原是以彭池而得名,盖彭池消失后化而为 原,人以其名名其所在区域。

- 14. 无因以上、《论衡・异虑篇》:"故佑圣之瑞,无因而至。"无因,犹无端 也。以,而。上,加也。《孟子・滕文公上》:"君子之德,风也;小人之德,草 也。草上之风必偃,是在世子。"注:"上之所欲,下以为俗。上,加也,偃,伏 也。以风加草,莫不偃伏也。"这句是说风雨突如其来,无因而至,使人措手 不及。
- 15. 教海,张凤谓"疑叫唤声借",非是。李零以为应读作"教诲",李说 是。按,诗云"兴章教诲",义同于《墨子·非命上》之"发宪布令以教诲"。 "兴章"即"发宪布令", 意谓向受灾百姓发布朝廷的赈灾措施, 以教谕、安抚 百姓。

二、《风雨诗》的题名、作者、抄写者及创作年代和抄写时间

《风雨诗》原简中作者之名无题署,不过,诗末一句"兴章教海兮诚难过" 倒是透露了作者的身份和作诗的意图。按上考,"兴章教海"意即"发宪布令 以教诲",谓向受灾百姓发布朝廷的赈灾措施,以教喻、安抚百姓。这就意味 着诗的作者应是陇西、天水或安定郡的郡守,因为受灾范围这么广,能够做 "兴章教海"之事的恐怕只能是当地的最高行政长官了。而"诚难过"一语则 说明,在这一场突如其来的大灾难过后,这位长官奉旨巡视灾情,安抚百姓, 看到治下满目疮痍、哀鸿遍野的情景,心里无比沉重,于是写下了这首《风雨 诗》,来表达自己哀愍百姓的痛苦心情。

《风雨诗》的题名,也并非简上原有,乃是当时的发现及整理者斯坦因、 沙畹、马伯乐及张凤等人所拟,我们现在也基本上接受了这个题名。但是,必 须指出的是,这个题名带有后来制题作诗的味道,根本不符合汉代歌诗创作 的情况。

从《史记》和《汉书》载录的歌诗情况来看,汉代歌诗有无题和有题两种。 无题的歌诗一般是即兴创作的,有时是作者自歌,有时是作者写了歌词后命 他人歌之。比如汉高祖的《大风歌》、戚夫人的《戚夫人歌》、刘友的《赵幽王 歌》、民间的《淮南王歌》、李延年的《李延年歌》、汉武帝的《李夫人歌》以及乌 孙公主的《乌孙公主歌》,这些歌诗当初是没有诗题的,其诗题是后来才加上的。有题的如《气出唱》、《精列》、《江南》、《度关山》、《东光》、《薤露》、《蒿里》、《对酒》、《鸡鸣》、《乌生》、《东门》、《陌上桑》、《平陵东》、《白头吟》等,这些题名,基本上是取诗中字词以名之,和《诗经》命题的方式差不多。不过,这些题名实质上只是曲名而不是诗题,因为后来作者可以用这个曲名另填新词,而其内容基本上与题名无关,比如汉曲《秋胡行》,原作是写鲁大夫秋胡事,但曹操写的《秋胡行》则是说神仙事。所以从根本上来讲,汉代的歌诗是没有诗题的①。

虽然说汉代的歌诗没有诗题,但到了后来,当作品的章曲消失不再是乐 诗而是作为徒诗存在时,为了记诵的需要,人们还是不得不给他加上一个诗 题。不过,给这类作品加上诗题与后来的制题作诗也还是有很大的不同。一 般说来有这样几种方式,一是它特别注重体现作者或被写人物的身份,多用 人的名字来命名。比如戚夫人的《戚夫人歌》、刘友的《赵幽王歌》、李延年的 《李延年歌》及乌孙公主的《乌孙公主歌》等,就是用作者的名字来做诗题的, **议似平是通过诗题要告诉人们这首歌就是某某人作的。而民间的《淮南王** 歌》、汉武帝的《李夫人歌》、民间的《卫皇后歌》、《皇甫嵩歌》及《岑君歌》等, 则是用被写人物的名字来做诗题的,这又似乎是通过诗题在告诉人们这首诗 写的是什么人。二是根据作者创作时的情景和遭遇来题名,比如戚夫人的 《戚夫人歌》,又顯作《春歌》或《永巷歌》,《汉书·外戚列传》载:"高祖崩,惠 帝立,吕后为皇太后,乃令永巷囚戚夫人,髠钳,衣赭衣,令舂。戚夫人舂且歌 曰……"②很明显,其题作《春歌》或《永巷歌》,强调的是作者创作歌诗时的 背景和漕遇,与歌诗内容无直接关系。三是用歌诗中的词语来题名,此如汉 高祖的《大风歌》、《黄鹄歌》,汉武帝的《瓠子歌》,就是取其首句中的词语来 命名。这种命名方式乃是袭用《诗经》和汉乐府,本质上来讲是以曲名为诗 题,与诗的内容也没有太大关系。

了解这一情况之后,我们也就可以肯定,汉简《风雨诗》当初创作时是没有诗题的,今天如果要给它加上一个诗题,我们还是应该按照上面所说的三种命名方式来进行。首先是,这首歌诗是一地方长官自作的歌诗,我们可以用他的官名或名字做诗题。其次是,因为是歌诗形式,诗题中就不该题作"诗",而应题作"歌"。考虑到作者是陇西、天水或安定郡的最高长官,故这首诗可题做《陇西太守××歌》、《天水太守××歌》或者《安定太守××歌》。

① 参见吴承学(中国古代文体形态研究),广州:中山大学出版社 2002 年版,第111—112 页。

② 班固: (汉书),第3937页。

《风雨诗》的发掘地址,据斯坦因《亚洲腹地考古图记》,是坐落在哈喇湖 (笔者按,即哈喇淖尔)南岸的一处小烽燧,斯坦因将其命名为 T. X XII. d。小 烽燧两南不远处的一堆垃圾中,发现了十几枚汉文木简,《风雨诗》即抄写在 其中的一枚木简上。据李正字的研究,T. X XII. d 为汉代中部都尉防区,属平 望侯管辖地①。在《亚洲腹地考古图记》中,斯坦因曾详细地描述过这个烽 隊,他说:"T, XXII,d 坐落在一个风蚀土岭上,土岭很陡峭,比西边水湾中的 沼泽高出约80英尺,从东—北—东到西—南—西方向延伸了300码,这个烽 燧有 16 英尺见方,残烽燧高约 9 英尺。"②以这样的面积和高度,这个烽燧在 敦煌长城沿线诸多烽燧中应该算得上是一个较大的烽燧,不知斯坦因为何称 其为小烽燧。汉代烽燧机构一般称"署",少者三至六人,多者十人。这个烽 燧为大烽燧,驻人就应在十人左右。考《通典》:"一烽六人:五人为烽子,递 如更刻,观视动静,一人烽率,知文书、符牒、转牒。"③可知当时每一个烽燧中 有一个专管文书的烽率,为此我们有理由相信,包括《风雨诗》在内的这十几 枚汉文木简,应就是这个烽燧的烽率所掌管的文书。这十几枚汉文木简的内 容,有公文、账簿、信函、字典、故事文、歌诗之类。 其中,T. X XII. d. 013 之"□ 程忠信吴仲皇许终□"④可考是史游的《急就篇》:T. XXII. d. 3 之"□□毋下 一篇记故事的文字:T. XXII. d. 021 之文字,就是此篇《风雨诗》。公文、账簿、 信函是公有的东西,但字典、文章、歌诗之类就应该是属于烽率自己的东西 了。这就可以说明,此篇《风雨诗》正是这个烽燧的烽率抄录的东西。至于 《风雨诗》的来源,应该是当时的某种人物传记,而最有可能是那些记录郡国 名宦事迹的郡国之书,如耆旧、节士、名德及先贤传之类。 汉代写人物传记似 乎有个传统,就是在描写人物形象时常辅以诗歌的手段,比如《史记》、《汉 书》纪人物,就多用人物自作的诗歌来表现其心迹和行状,而后来的郡国之 书如《长沙耆旧传》、《殷氏世传》、《襄阳耆旧传》等也基本上保持了这个传 统,兹如《长沙耆旧传》有《洛阳令歌》歌祝良,《殷氏世传》有《荥阳令歌》歌 殷褒。郡国之书的兴起,乃在东汉时期,《隋书・经籍志》云:"后汉光武,始 诏南阳,撰作风俗,故沛、三辅有耆旧节士之序,鲁、庐江有名德先贤之赞。郡

① 李正字:《敦煌郡的边塞长城及烽警系统》,《敦煌研究》1995 年第 2 期。

② 斯坦因:《亚洲腹地考古图记》,桂林:广西师范大学出版社 2004 年版,第 495 页。

③ 杜佑:《通典》卷一百五十二,第800页。

④ 吴礽骧、李永良、马建华释校:《敦煌汉简释文》,第244页。

⑤ 同上。

国之书,由是而作。"①《风雨诗》的事迹既不见诸《史》、《汉》及《后汉书》,则自当出于东汉的郡国之书。如此,则其创作于东汉可知。至于其抄写时间,也应在此时,这可以由这批木简的发掘情况得到证明,据斯坦因《亚洲腹地考古图记》,这批木简在发现时归于一处,且都是东汉的文书,并无其他朝代的东西在内,从其见著的年代来看,最早的是汉光武帝建武廿三年(47)十一月丁卯,最晚为汉明帝永平十年(67)九月十二日,其间相隔差不多廿年的时间,《风雨诗》就应在这廿年间抄成。

三、《风雨诗》风俗地理考

通过以上的考释,可知《风雨诗》写的是一场由大风雨引起的大水灾,它起于蒙水、由天门峡谷直下、冲毁彭原池,殃及陇西、天水、安定三郡。这次水灾来势凶猛,使房屋"辟柱槙到",给三郡地区人民的生命财产造成了极大的损失。此次水灾,史无明文记载,但我们通过此地山川地理的考察还是可以了解到其风雨水患的一些情况。

蒙水所在的区域,为秦上邽故县,汉属陇西郡,关于其域中水道,《水经注》是这样描绘的:

渭水又东南,出桥亭西,又南得藉水口,水出西山,百涧声流,总成一川,东历当亭川,即当亭县治也。左则当亭水注之,右则曾席水入焉……藉水又东南流,与竹岭水合,水出南山竹岭,二源同泻,东北入藉水。藉水又东北入上邽县,左佩四水:东会占溪水,次东有大鲁谷水,次东得小鲁谷水,次东有杨反谷水,咸自北山,流注藉水。藉水右带四水竹岭东得乱石溪水,次东得木门谷水,次东得罗城溪水,次东得山谷水,皆导源南山,北流入藉水。藉水又东,黄瓜水注之。其水发源黄瓜西谷,东流径黄瓜县北……黄瓜水又东北历赤谷,咸归于藉。藉水又东得毛泉谷水,又东径上邽城南,又得核泉水。并出南山,北流注于藉。藉水即洋水也。北有蒙水注焉。水出县西北邽山。翼带众流,积以成溪,东流南屈,径上邽县故城西,侧城南出。上邽,故邽戎国也。秦武公十年,伐邽,县之。旧天水郡治,五城相接,北城中有湖水,有白龙出是湖,风雨随之。故汉武帝元鼎三年,改为天水郡。其乡居悉以板盖屋,毛公所谓西戎

① 魏徵:《隋书》,第982页。

板屋也。蒙水又南注藉水。《山海经》曰:邽山,邽水出焉,而南流注于洋,谓是水也。藉水又东,得阳谷水,又东,得宕谷水并自南山北入于藉。藉水又东,合段谷水,水出西南马门溪,东北流,合藉水。藉水又东入于渭。①

从这个描述我们可以看到,上邽境内有两条最大的河流,一为藉水,一为渭 水。藉水又为当亭水、竹岭水、占溪水、大鲁谷水、小鲁谷水、杨反谷水、乱石 溪水、木门谷水、罗城溪水、山谷水、黄瓜水、毛泉谷水、阳谷水、宕谷水、段谷 溪水以及蒙水等众流所注,最后又东注入渭水。在藉水众多的支流中,蒙水 是最富传说色彩的河流,《山海经・西山经》曰:"又西二百六十里. 曰邽山. 其上有兽焉,其状如牛,猬毛,名曰穷奇,音如獋狗,是食人。蒙水出焉,南流 注于洋水,其中多黄贝,蠃鱼,鱼身而鸟翼,音如鸳鸯,见则其邑大水。"②蠃鱼 见则其邑大水的说法虽不可信,但它却道出了一个实情,这就是蒙水是上邽 众河流中举足轻重的河流,它的上涨将会使其他河流水位随之上涨,造成上 邽境内的水灾。而引起蒙水水位上涨的原因,则是此地的大风雨,上引《水 经注》云:"(天水)五城相接,北城中有湖水,有白龙出是湖,风雨随之。"此固 不可信,然却透露了此湖是其邑大风雨的策源地,蒙水水位上涨,与其风雨之 兴不无关系。关于此地百姓的生活习俗,上引《水经注》云:"其乡居悉以板 盖屋、《诗》所谓西戎板屋也。"盖秦人发迹天水,受西戎习俗影响及适应地理 环境的需要,广泛使用板屋。《毛诗正义》说:"秦之西陲,民亦板屋。"③《汉 书·地理志》说:"天水陇西山多林木,民以板为屋室。"④可见在汉代仍是如 此。板屋的结构样式、《南齐书・氐羌传》是这样说的:"氐于上平地立宫室 果园仓库,无贵贱皆为板屋土墙。"⑤说明板屋全是土木结构。处于这样的地 理环境,又是这样的居住习惯,无怪乎当风雨来临、河水泛滥时房屋会"辟柱 槙到妄相加"了。

天门山所处的冀县,为渭水流经处,至此又有多水注入。《水经注·渭水》云:

渭水自黑水峡至岑峡,南北十一水注之。北则温谷水注之,其水导

① 郦道元撰,王国维校,袁英光等标点:《水经注》,第 572—574 页。

② 袁珂:《山海经校注》,上海:上海古籍出版社 1980 年版,第63—64 页。

③ 孔颖达:《毛诗正义》、《十三经注疏》,第102页。

④ 班固: (汉书),第1644页。

⑤ 萧子显:《南齐书》,第1027页。

源平襄县南山温溪,东北流径平襄县故城南……其水东南流历三堆南。 又东流而南屈,入黄槐川,梗津渠,冬则辍流,春夏水盛则通川注渭。次则牛谷水,南入渭水。南有长堑谷水,次东有安蒲溪水,次东有衣谷水, 并南出朱圉山。山在梧中聚,有石鼓不击自鸣,鸣则兵起。……其水北 径冀县城北,秦武公十年,伐冀戎,县之……渭水又东合冀水,水出冀谷。 次东有浊谷水,次东有当里溪水,次东有托里水,次东有渠谷水,次东有 黄土川水,俱出南山,北径冀城东,而北流注于渭。渭水又东出岑峡,入 新阳川。①

按《水经》此载,从黑水峡至岑峡南北十一水注入渭河,其中北有二水,南有九水。天门不见载,然上引《甘肃通志》卷五云:"伏羌县(即冀县)半博水在县西南,源出半博山谷中,北流入渭。又天门水出天门山,东流入渭。"又云:"伏羌县鼍山在县东二十里,山形如鼍,渭水经其下。天门山在县南里许,县之主山,三峰耸峙,有两穴如门,中有湫池。"《甘肃通志》卷十又云:"天门险,在县南天门山下。"②《读史方舆纪要》卷五十九亦云:"又天门山,在县南三里。山有两穴如门,亦谓之天门山口。"③是知除南北入渭河的十一水之外,尚有源于天门山东入渭河的天门水。从《甘肃通志》所描述的情形来看,天门山发大水的原因应该是大风雨引起内中湫池水位暴涨所致。由于山势险峻,门口狭小,大水必成咆哮怒吼之势,其形成的破坏力可想而知。另外,天门山在县南三里,其发大水,直接面临威胁的就是冀县县城,所以冀县县城在此次水灾中遭受的损失应该是相当大的。

彭池即彭池原,汉属安定郡彭阳县,汉彭阳故城,旧址在今甘肃镇原县西 北茹河北岸井陈家村,境内亦水道纵横,按《水经注》、《太平寰宇记》、《元丰 九域志》及《甘肃通志》的描述,其水道主要有阳晋水、原州川水、高平川水、 石门峡水、自延水、次水等,另有夹城而过的蒲河与茹河共九水。《元丰九域 志》卷三云:

中,临泾。四乡。有阳晋水、朝那水。④

《甘肃通志》卷五:

① 郦道元撰,王国维校,袁英光等标点:《水经注》,第567-568页。

② 许容等:《甘肃通志》卷十,《景印文渊阁四库全书》第557册,第319页。

③ 顾祖禹:《读史方舆纪要》,北京:中华书局股份有限公司1955年版,第2579页。

④ 王存等撰,王文楚等点校:《元丰九城志》卷三,北京:中华书局1984年版,第133页。

阳晋水在县南平凉县界流入,《寰宇记》阳晋水在临泾县南十五里 入泾,即泾州横河之上源也。①

《太平寰宇记》卷三十三云:

原州川水,自番界来,入州界五十五里,入宁州彭阳县界。②

《水经注》卷二云:

河水又东北径于黑城北,又东北,高平川水注之。(郦注):即苦水也,水出高平大垄山苦水谷。③

《甘肃通志》卷五:

石门峡水在县西大陇山,北有水径流,谓之峡水。④

《水经注》卷二:

石门之水,又东北注高平川。川水又北,自延水注之,西出自延溪, 东流历峡、谓之自延口,县之西北一百里。⑤

《甘肃通志》卷五:

次水在县东北六十里,与苦水、东水乱流参差,合而为一,下流入高平川。⑥

《元丰九域志》卷三云:

① 许容等:《甘肃通志》卷五、《景印文渊阁四库全书》第557册、第199页。

② 乐史等撰,王文楚等点校:《太平寰宇记》卷三十三,北京:中华书局2007年版,第702页。

③ 郦道元撰,王国维校,袁英光等标点:《水经注》,第69页。

④ 许容等:《甘肃通志》卷五、《景印文渊阁四库全书》第557册、第198页。

⑤ 郦道元撰,王国维校,袁英光等标点:《水经注》,第70页。

⑥ 许容等:《甘肃通志》卷五,《景印文渊阁四库全书》第557册,第198页。

中,彭阳。州东六十里。三乡。萧一镇。有大胡河、蒲川河。①

除水道外,彭阳境内又多湫池,颇具神秘色彩。湫池大多因山坡滑塌、堵塞沟道而形成,一般分布于黄土高原支毛沟底,历史上彭阳出现湫池较多,后由于地形变动,池水破谷而出,许多湫池已不复存在,比如莲花池、太阳湫、任湫,清雍正年间尚存,至今则全部消失。诗中所说的"彭池",应该就是大雨后因山坡滑塌、堵塞沟道而形成的一个大湫池。按《元和郡县志》,隋开皇十八年(598)改富平县为彭原县,因彭池原为名。又《元丰九域志》卷三云:"彭原。州西南八十里。六乡。董志、萧、赤城、宁羌四镇。有彭原池、睦阳川。"②董志原即彭原,彭池位于原上。既称彭池原,就说明彭池在隋时就早已化而为原,而诗云"路彭池",很可能是说彭池在这场大风雨之后的突然消失,"路"就是说彭池在大风雨中水量陡增,漫过水堤,时间一长,在水的冲击下水堤自然不支而垮塌,从此匿迹。彭池曾是彭阳的象征,它在一场大风雨之后突然消失,不仅见证了大自然对河山的无情改易,也见证了彭阳百姓在这次水患中的痛苦和灾难。

(原载《首都师范大学学报》2011年第2期,收录时有删节)

① 王存等:《元丰九城志》卷三,第132页。

② 同上书,第115页。

《同声歌》与女子事夫之礼

张衡的《同声歌》,在中国文学史上第一次以女性的口吻详细描述了一对新婚夫妇的性生活过程,对这样一个过程,古代学者多认为是以女子事夫"喻臣子之事君也"①,称其"寄兴高远,遣辞自妙"②。后世有的说得更为具体,以为是张衡为感激南阳太守鲍德的知遇之恩而作,以女子事夫来表达自己辅弼鲍德、尽忠尽职的决心③。与寄兴说相反的是,今天的一些学者似乎更愿意相信《同声歌》是纯粹描写夫妇新婚之夜的床第生活,认为此诗打破了传统诗歌创作的樊篱,表现出了一种开放的思想意识和热烈的生活姿态④。寄兴说影响深远,在一个相当长的历史时期统治着人们对这首诗的认识。不过,由于它是一种先人为主的道德式评价,对问题本身缺乏具体的研究,所以在近世受到了人们普遍的质疑。今天的人们撕下了这一道德标签,敢于用新的思想和行为准则来审视其中的性爱描写,就研究的思维或角度来讲,这当然是一种进步。但问题是,《同声歌》的作者是否就真的具有那样超前和开放的思想意识,去深心体究闺闱中的男女之私呢?窃以为以下的一些情形应引起我们充分的注意。

一个值得我们注意的情形是,张衡既写《同声歌》,同时也写了著名的《定情赋》,两篇作品都涉及男女之事。而自此以后,描写关于婚姻及男女生活的诗赋作品在东汉渐渐地多了起来,兹如蔡邕的《协和婚赋》、《协初赋》、《静情赋》,阮瑀及陈琳的《止欲赋》,王粲的《闲邪赋》,应玚的《正情赋》,曹植的《静思赋》、《感婚赋》,秦嘉的《述婚诗》及繁钦的《定情诗》等等。张衡等人创作这一题材的作品究竟出于什么样的动机?后来写作《闲情赋》的陶

① 郭茂倩:《乐府诗集》,第1075页。

② 陈绎曾:《诗谱》,丁福保辑《历代诗话续编》,北京:中华书局 1983 年版,第 626 页。

③ 孙文青:《张衡年谱》,上海:商务印书馆民国二十四年(1935)版,第40-41页。

④ 比如,王伟勇、王璟就认为:"《同声歌》所涉及的房中内容突破儒家礼教禁锢,大胆歌颂人类至真至性的原始需求。"(见《张衡〈同声歌〉篇旨及所透显之房中文化析论》,《中国学术年刊》2010 年第 32 期春季号)

渊明曾经有过一个清楚的交代,他说:"初,张衡作《定情赋》,蔡邕作《静情赋》,检逸辞而宗澹泊,始则荡以思虑,而终归闲正。将以抑流宕之邪心,谅有助于讽谏。"①按照陶渊明的说法,张衡、蔡邕等人创作的这类作品就并不存在所谓以女子事夫"喻臣子之事君也"之类的寄兴,但也并非是纯粹描写夫妇男女的床笫生活,它们实际上是以婚姻及男女生活为题材,场面上似乎是在极力铺写男女夫妇之间的情爱或性爱,然其主旨却是倡导用礼的要求和规范来驾驭这种绮思艳想,使人的思想宗于澹泊,归乎闲正,目的是"将以抑流宕之邪心,谅有助于讽谏"。而且,陶渊明还透露,自张衡、蔡邕写了这一题材的作品后,"始则荡以思虑,终归闲正"差不多已成为文学创作的一个典型模式,得到了后来不少作家的响应,纷纷继作,"广其辞义",在当时已然形成了一种风气。他创作的《闲情赋》,就属"广其辞义"者流②。陶渊明是有此创作经历的作家,他这样来总结这一个时期的言情诗赋创作,揭示其创作意图,照理来说是具有相当的权威性的,应为可信。不过,为了彻底地弄清事情的真相,我们还是不妨对这些作品本身的情形作进一步的考察。

仔细研究这些言情作品我们发现,它们基本上都有一个共同的特点,就 是其篇题普遍都使用了"定、静、止、闲、正"这样的字眼,作家们将这些字加 在"情"、"欲"、"逸"等字之前,用意其实是相当明显的,就是表达自己对 "情"、"欲"、"逸"的鲜明的态度和立场,即克制或抑制"情"、"欲"。可见作 家们在作篇题设计时实际上就已经向世人宣告了其作品的创作意图,即以礼 法正人情性,抵御邪欲,使人的思想归之于雅正。继续考察我们还注意到,这 类作品的创作意图,不仅于其篇题可见,即在作品之中,也每有流露。张衡 《定情赋》云:"想逾里兮折杞槽,惧尨吠兮我所惊。"③阮瑀《止欲赋》曰:"知 所思之不得,乃抑情以自信。"曹植《静思赋》曰:"愁惨惨以增伤悲,予安能乎 淹留。"王粲《闲邪赋》曰:"目炯炯而不寐,心忉怛而惕惊。"都是在写了一段 令人情灵摇荡的艳思之后,思绪突然刹住了车,表示了对艳思的忏悔和决绝, 回到礼的规范上来。他们的作品之所以会呈现出这样完全相同的表现形态, 显然不是一种偶然,如果不是这些作家自觉运用了"始则荡以思虑,终归闲 正"这一模式的话,就很难再有别的解释。另外,由《后汉书》的记载我们还 可以发现,"始则荡以思虑,终归闲正"在东汉文学家的文学思想中已经是一 种非常成熟的创作理念,边让即是一例,他创作的《章华台赋》,《后汉书》就

① 陶潜撰,逯钦立校注:《陶渊明集》,北京:中华书局 1979 年版,第 153 页。

② 同上。

③ 葛胜仲:《丹阳集》卷八引,《景印文渊阁四库全书》第1127册,第492页。

说它"虽多淫丽之辞,而终之以正,亦如相如之讽也"①。由此可见,陶渊明对这类作品的创作意图的理解是准确的,是合乎实际的。虽然曾为陶渊明集作序的萧统看不起他写的《闲情赋》,说"白璧微瑕,惟在《闲情》一赋。扬雄所谓'劝百而讽一'者,卒无讽谏,何足摇其笔端?惜哉!亡是可也。"②但我们必须留意的是,萧统的批评《闲情赋》,并不是因为《闲情赋》走了"始则荡以思虑,终归闲正"的路子,而恰恰是因为《闲情赋》没有走好这个路子,"始则荡以思虑",终则无归"闲正",亦即"卒无讽谏",所以萧统才予以批评。而这也反过来说明,萧统和陶渊明一样,实际上也是充分认识到了前代作家的这些言情作品确实是按照"始则荡以思虑,终归闲正"的模式来进行创作的。

这一情况就不能不促使我们对这类作品的描写艳情作出这样的思考,这 就是它们虽然是对男女艳情作了超乎前代的极大胆的描写,却仍未超越汉人 作赋的一般观念和传统,先则骋郑卫之音,后则曲终奏雅,政治讽喻和风俗教 化的目的是相当明确的。这就表明,这一时期的文学思想较之以前实际上并 没有发生根本性的变化,文学文本依旧是背负着沉重的政治使命和历史责任 艰难前行。《定情赋》等作品的创作既是这样的情况,当然我们也就很难想 象张衡的另一篇大胆敷写夫妇艳情的《同声歌》的创作目的会与之相反,能 够从独立的精神和自由的思想出发,冲破汉代国家思想意识形态的束缚,卸 掉政治使命和历史责任的包袱,专门追逐于夫妇之间的"情欲之感"和"宴私 之意"。生活中的极情纵欲,已为当时的社会所不齿,礼教所不容③,更何况 要站在背离社会道德、伦理和价值观的立场上,荡其思虑,为床上男女的欢爱 之情大唱赞歌呢? 而且,这类所谓言情讽喻诗赋的出现,在当时本就有劝百 讽一或欲讽反劝之讥,这说明社会对言情诗赋的创作已经有了一个明确的态 度,这就是它无论如何也不能冲击到社会的道德防线,超过了这个界限,就难 以为人们所容忍了。更为重要的是,汉律曾"有诽谤妖言之罪"款④,适用于 任何形式的言论行为,这说明汉代国家政权对意识形态领域并不是没有控制 和干预,作家进行创作实际上是没有多少自由可言的,言语极端者常常要冒 很大的人身风险。翻开《史》、《汉》,以飞书致祸者往往可见,如山阳王刘荆、

① 范晔:《后汉书》,第2460页。

② 萧统:《陶渊明集序》,见陶潜撰,逯钦立校注《陶渊明集》,第10页。

③ 比如,戴王刘海阳于"画屋为男女裸交接,置酒请诸父姐妹饮,令仰视画",因此坐废而国除。 (见班固《汉书·景十三王传》,第 2432—2433 页)又,"(宋)弘当燕见,御坐新屏风,图画列 女,帝数顾视之。弘正容言曰:"未见好德如好色者。"帝即为彻之"(见范晔《后汉书·伏侯 宋蔡冯赵牟韦列传》,第 904 页)。可见有违于礼制的极情纵欲,是当时社会不能容忍的。

④ 司马迁:(史记),第424页。

陵乡侯梁松等皆因悬飞书诽谤朝廷下狱死①。而儒者之建言,史家之著史,也经常是祸伏其中而不自知。如刘歆欲建立《左氏春秋》及《毛诗》、《逸礼》、《古文尚书》,皆列于学官,引起了诸儒的怨恨,儒者大司空师丹奏歆改乱旧章,非毁先帝所立,歆由是惧诛,求出②。班固承父业著《汉书》,也曾因有人上书告其私改作国史而系京兆狱③。即使是被时人称为童子雕虫篆刻的辞赋诗章的创作,当时的中央政府实际上也有强有力的监管,比如王褒等数从宣帝游猎所作之歌、颂,议者就"多以为淫靡不急",欲加之罪④。马融以奏《广成颂》而忤邓太后,因此滞于东观十年不得调,后以兄子之丧自劾归,又触怒太后,谓其"羞薄","遂令禁锢之"⑤。可见一个作家的喜怒哀乐之情和思想行为,在那样一个时代并不是可以在作品中任情驱使的,必得遵循礼的约束和规范,同时还要接受国家政权的监督。《同声歌》的作者既作为统治阶层的一员,他的思想行为又何可有其例外呢?

但是,从《同声歌》本身来看,它确实是写了夫妇之间介乎容仪的情欲之感,形乎动静的宴私之意,而且场面极令人不堪,女主人公"衣解巾粉御,列图陈枕张",不但以素女、天老为师,做出各种淫态,且自以其术为秘,声称此术是"众夫所希见",言行大胆之极。如果我们的视觉仅仅是停留在这些露骨的性爱描写上,确实会惊叹作者思想的前卫和开放。然而,诗中的情形却是,女主人公并没有把自己与丈夫的交欢视为什么不雅的行为,反倒认为它就像女性的主中馈、助蒸尝一样,是妇职之所在。这就提醒我们,决不能轻易用今天的思想观念和行为法则去理解这一件事,要正确认识《同声歌》的性爱描写,就先得要了解清楚,女子与丈夫的交欢在那个时代是不是就真的如其所说是妇职之所在呢?

考《周礼》,"九嫔掌妇学之法,以教九御妇德、妇言、妇容、妇功,各帅其属,而以时御叙于王所"⑥,说明天子群妃按时按序进御于天子之燕寝古来确实是有其制度,既然是制度,群妃与天子行房当然也就是其职责所在了。关

① 范晔:《后汉书·五行志》及《后汉书·天文志》,第 3268、3229 页。

② 班固:《汉书》,第1972页。

③ 范晔:《后汉书》,第1334页。

④ 班固:《汉书》,第2829页。

⑤ 范晔:《后汉书・马融传》,第1970页。

⑥ 阮元等:《十三经注疏·周礼注疏》,第687页。

干群妃御见天子的情景,郑玄曾有过一个详细的描述,他说:"自九嫔以下,九 九而御于王所。九嫔者,既习于四事,又备于从人之道,是以教女御也。教各 帅其属者,使亦九九相与从于王所息之燕寝。御,犹进也、劝也。进劝王息, 亦相次叙。凡群妃御见之法,月与后妃其象也。卑者宜先,尊者宜后。女御 八十一人当九夕,世妇二十七人当三夕,九嫔九人当一夕,三夫人当一夕,后 当一夕,亦十五日而遍云,自望后反之。"①通过郑玄的描述,我们固可以清楚 地了解到一月之中群妃仿月纪讲御于天子以尽其妇职的具体情况,然群妃是 如何"进劝王息"的,郑玄却未尽其义,为此,贾公彦引《左传》作了进一步的 阐释,他说:"按,《左传》云君子昼以访问,夜以安身。女者定男于夜,节官其 气,故云劝王息也。"②笔者按,贾氏所引《左传》为节文,用此尚不足以尽明其 义、《左传》全文是:"侨闻之、君子有四时:朝以听政、昼以访问,夕以脩令,夜 以安身。于是乎节宣其气,勿使有所壅闭湫底,以露其体。"③据此则知,天子 群妃"进劝王息"的职责并不简单,她们和天子行房,主要是让白天辛劳于政 事的天子在夜间"节宜其气,勿使有所壅闭湫底,以露其体",即通过一个有 礼有节的男女交合过程让天子的身体血气流畅,解除疲劳,得到轻松,获得养 怡之福。但是,女子通过与男子的交合使男子得到这种所谓的养怡之福又谈 何容易,如果先前没有学习一定的性技巧和性知识,恐怕是难以做到的。由 此可以想见,在九嫔教九御的妇学之法中,应该是包括了男女交合的具体内 容在内的。

后宫作为天子之妻有与天子交合的职责,那么,其他婚姻中的女性是否也被礼制赋予了这样的责任和义务呢?按《礼记》:"夫妇之礼,唯及七十,同藏无间。故妾虽老,年未满五十,必与五日之御。"④郑玄注:"五日一御,诸侯制也。诸侯取九女,姪娣两两而御则三日也,次两媵则四日也,次夫人专夜则五日也。"⑤说明诸侯之妻同样也有按时按序进御于诸侯、侍夜劝息的职责。又考《周礼》,我们还可以进一步了解到,这种礼的规范和要求实际上已施及于婚姻中的一般女性,她们的婚姻里也被灌输了这种性方面的责任意识。《周礼》"大司徒十有二教",其三曰:"以阴礼教亲,则民不怨。"⑥郑玄注:"阴礼,谓男女之礼,昏姻以时,男不旷,女不怨是也。"⑦贾公彦疏:"三曰以阴礼

① 阮元等:《十三经注疏·周礼注疏》,第687页。

② 同上。

③ 阮元等:《十三经注疏・春秋左传正义》,第2024页。

④ 阮元等:《十三经注疏·礼记正义》,第1468页。

⑤ 同上。

⑥ 阮元等:《十三经注疏·周礼注疏》,第703页。

⑦ 同上。

教亲,则民不怨者,以阴礼谓昏姻之礼,不可显露,故曰阴礼也。男女本是异 姓,冕而亲迎,亲之也。亲之也者,亲之也,使之亲已,是昏礼相亲之义。昏姻 及时,则男女无有怨旷,故云以阴礼教亲则民不怨也。"①按,贾氏所谓"亲 之"、"使之亲已"云云,其实就是《国语》所谓异姓亲近,"男女相及以生民"② 之意,这一点孔颖达说得更为明白:"谓之阴者,以男女夫妇,寝席之上,阴私 之事,故谓之阴礼。"③按此,则知古代男女嫁娶之时,必教以阴礼,其内容就 是男女夫妇寝席之上阴私之事。然阴礼之教,亲人则不得任其事,何则? 《白虎通义》解释说:"父所以不自教子何?为世渎也。又授之道当极说阴 阳、夫妇变化之事,不可父子相教也。"④意思是畏世渎敬,即恐世人不审其事 之神圣而亵渎其义。考《仪礼》,阴礼之教,职在傅姆,傅姆于女子婚前教其 学事舅姑及事夫四礼,其中的事夫四礼实即阴礼,关于四礼,《白虎通义》总 结说:"鸡初鸣,咸船漱,栉縱笄总而朝,君臣之道也;恻隐之恩,父子之道也; 会计有无,兄弟之道也;闺阃之内,衽席之上,朋友之道也。"⑤也许是"闻见异 辞"⑥的原因,在刘向的《列女传》里,四礼则为五礼,文字也不尽相同。五礼 即:"平日细笋而朝,则有君臣之严;洗船馈食,则有父子之敬;报反而行,则有 兄弟之道;必期必诚,则有朋友之信;寝席之交,然后有夫妇之际。"⑦不过,二 者文字虽然有异,大意则相通,所谓"闺阃之内,衽席之上,朋友之道也"与 "寝席之交,然后有夫妇之际",说的其实是一个意思,一则言闺阃之内,衽席 之上,女子侍奉丈夫应恩同兄弟,亲密无间;一则言女子与丈夫有了床上的交 合,尽情性之极,然后才能夫妇一体,为人伦之始。这都明确了妻子于丈夫应 有交欢之职。可见女子接欢于丈夫确实是阴礼之所规定,只是因其为男女之 间的阴私之事,"不可显露",只能由傅姆言传,不便用文字详作记述,所以后 来也就坠地莫传了。不过,用理推测,傅姆所教的阴私之事,自当是那些夫妇 床笫行欢的性事指南和注意事项了。

关于女子对丈夫有交欢之职的问题,汉代的一些女性教科书如《列女传》、《女诫》等也曾论及,足见汉代社会对此观念已有了相当程度的共识。按《列女传》,出嫁之女如果不亲丈夫,人则以为是有失妇职,夫家可以以此为罪名休弃该女子。比如鲁师春姜嫁其女三往而三逐,其罪名就是"轻其室

① 阮元等:《十三经注疏·周礼注疏》,第703页。

② 左丘明:《国语》,第356页。

③ 阮元等:《十三经注疏·毛诗注疏》,第 434 页。

④ 班固:《白虎通义》,上海:上海古籍出版社 1992 年版,第33页。

⑤ 同上书,第64页。

⑥ 同上。

⑦ 李昉等:《太平御览》卷五百四十一引,第2453页。

人",春姜召其女以"妇事夫有五"严责之①。班昭《女诫》其二专论夫妇之道 云:"夫妇之道,参配阴阳,通达神明,信天地之弘义,人伦之大节也。是以 《礼》 告男女之际、《诗》著《关雎》之义。由斯言之,不可不重也。夫不贤,则 无以御妇;妇不贤,则无以事夫。夫不御妇,则威仪废缺;妇不事夫,则义理堕 阙。"②这里所说的女子事夫固然包含了多方面的内容,然其神男女交合之事 为"参配阴阳,通达神明",强调"《礼》贵男女之际,《诗》著《关雎》之义",则 说明女子对丈夫的交欢无疑是女子事夫事中最为重要的一个方面。正因为 女子于丈夫有交欢之职确实是礼制之所规定,而汉代社会对此已有了这种观 念上的共识,所以《同声歌》中的女子说她与丈夫交欢是尽其妇职就绝不是 虚言。自然,作为婚姻中的女性,她床上的行为谈不上无耻,更谈不上超前, 不过就是一个新婚的女性按礼尽其妇职而已,这也无怪乎她说起此事来是那 样的坦然,并无不安之状。而这一点,也正是《同声歌》的作者可以在诗中对 其交欢过程作尽情描绘的理由,因为他着力塑造的形象是奉礼尽职而非恣淫 纵欲。知道了《同声歌》的这一情形,我们也就明白了曹植《出妇赋》中的那 一个被休弃的女主人公为什么也会像《同声歌》中的女性一样,说起当年她 在新婚之夜与丈夫的交合来是丝毫不加遮掩,所谓"以才薄之陋质,奉君子 之清尘。承颜色以接意,恐疏贱而不亲",诉说的就是她在新婚之夜曲尽其 意以接丈夫床第之欢,犹恐丈夫嫌弃而不亲近。赋中的女子能这么说,而曹 植也能这么写,其底气当然是来自于女子于丈夫有交欢之职这一根深蒂固的 礼教观念。至此我们也就明白蔡邕为什么一边著《女诫》用妇礼妇德教育自 己的女儿,一边却又可以在《协初赋》中醉心于咏唱新婚男女床笫的云雨之 欢,写出了"粉弛黛落,发乱钗脱"③,"莞蒻和软,茵褥调良"④,"长枕横施,大 被意床"⑤那样倾炫心魂的场景,以至于被钱锺书斥其为中国"浮亵文字始作 俑者"⑥。这表面看起来是很矛盾的两件事,但实质上却并不矛盾,因为他所 写的《女诫》和《协初赋》都强调了女子对丈夫的交欢之责,只不过是一个用 了说理的形式,一个用了文学的形式,所以《协初赋》对新婚女性情乱意迷的 交欢情态的描写完全可以看做是对女子于丈夫尽交欢之职的一种礼赞,这与 张衡在《同声歌》中倾情描绘女子与丈夫交欢的出发点是一样的。

① 刘向:《列女传》,南京:江苏古籍出版社 2003 年版。

② 范晔:《后汉书》,第2788页。

③ 虞世南:《北堂书钞》,北京:中国书店 1989 年影印,第 550 页。

④ 张英等:《御定渊鉴类函》卷三百七十七引,见《景印文渊阁四库全书》第992册,第283页。

⑤ 同上书,第295页。

⑥ 钱锺书:《管锥篇》,北京:中华书局 1979 年版,第 1081 页。

《同声歌》不止写女主人公与丈夫的交合,还写了此女子在交合过程中 使用素女、天老及轩黄所传之房中术并其图势。谈到房中术,后世道德家多 以为邪僻不经,往往以一色字抹却其义,即使在思想观念已经发生了巨大变 化的今天,一些人对它也未必会有什么好的印象。如果从这样的观念来看 《同声歌》,诗中女主人公行房事而用房中术,自是极欲宣淫,没有廉耻。但 是,一个不容我们所忽略的具体情况却是,汉代社会对房中术并没有像后来 的一些人一样视之如洪水猛兽,而是普遍持认可的态度的。这主要体现在两 个方面。一是种种迹象表明,曾经作为统治思想的黄老派政治学说虽然自武 帝以后退出了政治舞台,但以个人治身养性为主的黄老学说却未因此而淡 出,相反倒是为统治上层有意提倡,逐渐被广大社会所认同和接受。人们深 信其"可以度世,怡淡无欲,养精爱气"①,能对个人治身养性带来极大的好 处。于是,黄老养牛思想很快就取得了与儒术并称的地位,"治身有黄帝之 术,治世有孔子之经"②成了人们的生活信条,很多人都把它作为重要的人生 准则。比如明帝为太子时,见光武帝勤劳不怠,以为光武帝"有禹汤之明而 失黄老养性之福",因此劝其"颐爱精神,优游自宁"③。又,昌邑王好游猎,驱 驰国中,动作亡节,王吉谏曰:"休则俯仰诎信以利形,进退步趋以实下,吸新 吐故以练臧,专意积精以适神,于以养生,岂不长哉! 大王诚留意如此,则心 有尧、舜之志,体有乔、松之寿,美声广誉登而上闻,则福禄其臻而社稷安 矣。"④正是汉代统治上层从这样的思想高度来认识黄老养生学说,给了它如 此荣显的地位,包括房中术在内的各种黄老养生术才得到了滋生、发展的气 候和土壤,在汉代社会盛行开来,于是食气、导气、接阴、服食、合男女,蔚为一 代风气。二是汉代社会之所以认可房中术,除了统治上层在思想上的倡导 外,一个更重要的原因还在于当时医家已普遍认同了其医疗功能和价值。关 于汉代医家对房中术的医疗功能和价值的论述,因汉代房中著作的亡佚,今 天我们已经很难得到具体而全面的认识,不过,从一些出土的文献及传世道 藏中我们还是可以获得一些基本的了解。比如长沙马王堆汉墓出土医书 《天下至道谈》就指出:"人产而所不学者二,一曰息,二曰食。非此二者,无

① 王充撰,黄晖校释:《论衡校释》,第 334 页。

② 王符撰,汪继培笺,彭铎校正:《潜夫论笺校正》,北京:中华书局 1985 年版,第 78 页。

③ 范晔:《后汉书》,第85页。

④ 班固:《汉书》,第3060页。

非学与服。故就生者食也,损生者色也,是以圣人合男女必有则也。"①《十 问》云:"治气有经,务在积精,精盈必写(泻),精出必补。"②《老子河上公章 句》则认为"治身者当爱惜精气而不为放逸",主张男女交合应"爱情重施,髓 满骨坚",合时"当深藏其气,固守其精,使无漏泄",如此则能"深根固蒂", "长牛久寿"③。此外,葛洪在《抱朴子》中对前代房中之法十余家的思想和 理论也有过一个总结,可以为我们提供重要的参考。他说:"房中之法十余 家,或以补救伤损,或以攻治众病,或以采阴益阳,或以增年延寿,其大要在于 还精补脑之一事耳。……人复不可都绝阴阳,阴阳不交则坐致壅遏之病,故 幽闭怨旷,多病而不寿也。任情肆意,又损年命,唯有得其节,宣之和,可以不 损。……玄素、子都、容成公、彭祖之属、盖载其粗事,终不以至要者著于纸上 者也。"④葛洪所言房中十余家中的玄素、子都、容成公、彭祖之属、《汉书・艺 文志》中均有类似书目的著录,虽然它们未必是同一种著作,但在内容上有 其渊源关系则是可以肯定的,所以葛洪的这一个总结自也反映了汉代医家的 思想。通过这些材料我们可以了解到,在汉代医家的观念中,房中术的功用 就是补救伤损,攻治众病,采阴益阳,增年延寿,其大要在于还精补脑,目的在 于教人行房事"得其节,宣之和,可以不损"。由于这是来自于除疾疢、保性 命的医家的普遍见解,房中术的存在就有了医学上的依据,社会对其功效的 信奉和重视也就可想而知了。于是,从治身养生的需要出发,当时官方也就 把它定性为医家养生之术了。《汉书·艺文志》就为房中专列一家,录八种 191 卷,即"《容成阴道》二十六卷,《务成子阴道》三十六卷,《尧舜阴道》二十 三卷、《汤盘庚阴道》二十卷、《天老杂子阴道》二十五卷、《天一阴道》二十四 卷、《黄帝三王养阳方》二十卷、《三家内房有子方》十七卷",在叙录中,班固 对房中术的功用作了这样的概括,他说:"房中者,情性之极,至道之际,是以 圣王制外乐以禁内情,而为之节文。传曰:'先王之作乐,所以节百事也。'乐 而有节,则和平寿考,及迷者弗顾,以生疾而陨性命。"⑤指出房中术的精髓是 教人行房事乐而有节,能致和平寿考,并非是教人恣淫纵欲,迷者不知道这个 道理,任情而不知节制,结果是生疾而殒性命。与上述汉代医家的思想和理 论相比,《艺文志》对房中术精神的概括和总结可以说并不新鲜,只能算是当

① 《马王堆汉墓帛书》,北京:文物出版社 1980 年版,第 165 页。

② 同上书,第147页。

③ 河上公撰,王卡点校:《老子道德经河上公章句》,北京:中华书局 1993 年版,第 231—232 页

④ 葛洪撰,王明校释:《抱朴子内篇校释》,北京:中华书局1985年版,第150页。

⑤ 班固:《汉书》,第1778-1779页。《汉书》说所录房中著作共186卷,实为191卷,待考。

时医家见解的一个照搬。不过,这倒不是需要我们去计较的地方,我们所留意的是,《艺文志》的前身是《七略》,而《七略》又是当时的刘向、刘歆父子受命于汉成帝所编的国家图书目录,属国家文化工程,它体现的自是国家的思想意志,刘氏父子能够堂而皇之地著录房中著作,并将当时医家的见解写进其中,后来作为史家的班固作《艺文志》时也沿用其说,这当然就不止是用以表达他们个人对房中术的看法,更重要的是用以表达官方的态度和意见。

当时官方对房中术既是这样的态度,且又作了这样的定性,社会舆论自 然也就不会因其事涉男女而对运用房中术的人在道德和伦理上进行指责了。 虽然王充说"素女对黄帝陈五女之法,非徒伤父母之身,乃又贼男女之性"①, 但我们必须要弄清楚的是,王充的批评不是针对房中术本身来说的,而是就 滥用房中术,造成自身身体伤害并对其后代情性造成不良影响的人而言的。 《自纪篇》自云其造《养性书》16篇,其中就有"爱精自保"及"服药引导"方面 的内容②,说明王充并没有否定房中术。知道了这一情况,我们对汉代一些 有关房中术的历史疑问也就可以得到合理的解释了,比如长沙马王堆汉墓中 为什么会以房中书籍作为死者陪葬品的问题,过去我们常常把它简单地归结 为汉代性生活的开放,死者的淫佚无度,但是,当我们明白了房中术在汉代是 被视为医家养生之术时,这样的看法也许就值得重新考虑了。很显然,这样 的事情并不意味着死者生前就是一个专事恣意纵欲的好色之徒,它说明的只 能是墓主人生前对黄老养生之术的喜好,希望通过房中术的学习和掌握来治 气积精,使自己长生久寿。家人为投其所好,满足其生前的愿望,也就让他把 这些东西带到地下去了。这一做法在其他时代可能会被视为出格,但在当时 却是极平常的事,实不足为怪。而这也从一个侧面反映了房中术在汉代社会 已达到了相当程度的普及,同时也表明整个社会对它的接受是从认真的态度 和积极的精神出发的。又如,曹操极好房中术,按后来一些人的观念,这并不 是什么光彩的事,然其子曹植却并不避讳,将其事公布于其《辩道论》中,"甘 始、左元放、东郭延年行容成御妇人法,并为丞相所录,间行其术,亦得其验。 降就道士刘景受云母九子,元方年三百岁,莫知所在。武帝恒御此药,亦云有 验"③。后来曹丕作《典论》,又引了曹植《辩道论》中的这段话。这就反映了 这样一种历史真相,在汉人的观念中,行房事时使用房中术就好像生活中的 吃饭穿衣一样,是再正常不过的事。人们在生活中既是这样的情形,当然也

① 王充撰,黄晖校释:《论衡校释》,第55页。

② 同上书,第1209页。

③ 张华撰, 范宁校证:《博物志》,北京:中华书局 1980 年版,第65 页。

就不耻于在诗文中对它进行描写了,所以曹操在诗歌中公开说"盈缩之期, 不但在天。养怡之福,可得永年"(《龟虽寿》),"传告无穷闭其口,但当爱气 寿万年"(《气出唱》)。而边让也以淫丽之辞,描摹了"归乎生风之广夏兮,修 黄轩之要道"①的男女。受此影响,直到梁、陈之际的徐陵,在书信中与人谈 起自己行房时使用房中术的情景来也还是那样的怡然自得:"优游俯仰.极 素女之经文:升降盈虚,尽轩皇之图势。"(《与周宏让书》)了解了上述这些情 况,我们也就可以清楚《同声歌》中女家为什么会用房中秘戏图籍作为此女 子的陪嫁之物了, 进而也就明白此女子在新婚之夜按图施展房中术接欢丈夫 究竟意味着什么了。十分清楚,作者所写的绝不是一个女子用房中术接欢丈 夫以助其床笫情趣的问题,在房中术作为医家养生之术为广大社会所接受, 人们深信其具有补救伤损、攻治众病、采阴益阳、增年延寿、还精补脑等功效 的大背景下,其家用房中秘戏图籍作为女子的陪嫁之物,一方面固在干房中 术本身具有的医用功能,但另一方面恐怕更注重的是使用房中术的伦理和道 德的意义,希望女子用此以尽其妇职,善其妇德。而此女子按图施展此术,自 也是以贤德之心,助男子裁节嗜欲,补益身心,除病遣疾,以广养生。从这个 意义上来讲,诗中女子的性行为无疑闪耀着妇德的光辉,值得世人钦佩和效 法。我们认为,这才是《同声歌》的作者精心描绘女子使用房中术的深刻用 意所在。

四

提倡夫妇性生活的节制,不仅是房中术的本旨和精神所在,也是封建礼制的一贯要求。古人早已认识到,好色是人的本性,《礼记》曰:"饮食男女,人之大欲存焉。"②《白虎通义》亦云:"情性之大,莫若男女。"③好色固然是人的天性,但是,作为文明社会来讲,虽不可以扼杀人的这种天性,却不允许人们无任何限制地任情发挥自己的这一天生本能,倘无一定的制约和规范,这将对社会人伦及人的生存秩序带来巨大的损害。于是,先王就为之制婚姻之礼以节之,有了婚姻之礼,人类才知男女有别,"知男女有别,而后夫妇有义;夫妇有义,而后父子有亲;父子有亲,而后君臣有正"④,人类社会就能完全按照一个完整的伦理秩序来运行。婚姻之礼结束了男女间性生活淫乱无序的

① 范晔:《后汉书》,第 2643 页。

② 阮元等:《十三经注疏·礼记正义》,第 1422 页。

③ 班固:《白虎通义》,第64页。

④ 阮元等:《十三经注疏·礼记正义》,第1681页。

原始状态,是人类社会的一个巨大进步。随着社会的不断演进,先王又认识 到,人类的性生活在某些方面光有婚姻之礼的约束是不够的,房中乃男女情 性之极、至道之际,它参配阴阳,通达神明,若一味沉迷其中而不知返,将带来 很多个人和社会的问题,就个人来讲,会致人伤身、短寿,就社会来讲,会影响 到治乱、存亡。有鉴于此,就必须采用相应的办法对它进行制约。这种制约 就是首先用儒家的房事观念教育世人,使婚姻中的人们懂得其中的道理而自 觉遵守。先王认为,"滋味声色所以养人",夫妻间有性生活是极其正常的 事,但必须要有所节制,过则生害。但是,具体讲男女之间性生活的节制问 题,毕竟是"女之为节,不可得说"①,所以先王并没有直接就其事而言之,而 是采用比较隐晦曲折的方式来表达他们的思想。这种方式就是用音乐演奏 的有节来比喻人们性生活的有节、《左传》用医和的话对此作了很好的诠释: "晋侯求医于秦,秦伯使医和视之,曰:'疾不可为也。是谓近女室,疾如蛊。 非鬼非食, 惑以丧志。良臣将死, 天命不佑。'公曰:'女不可近乎?'对曰:'节 之。先王之乐,所以节百事也,故有五节,迟速本末以相及,中声以降,五降之 后,不容弹矣。于是有烦手淫声,慆堙心耳,乃忘平和,君子弗听也。'"②医和 认为,先王对男女性生活的看法是,男女过性生活,应该是像乐有五节一样, "迟速本末以相及,中声以降,五降之后,不容弹矣",在享受了一个美好的过 程之后,就应该满足了,如果心不知足,想要进一步恣其欲望,就不可取了,这 就像乐奏五节之后复起"烦手淫声"一样,无助于五节之美,适足于"慆堙心 耳,乃忘平和",其害处是很大的。先王含蓄,尚以"女之为节,不可得说",故 以乐为喻,而曲为之说,但到了汉代,房中有节的问题就可以直接而公开地讲 了,董仲舒就明确提出男女的性生活应合于儒家的中和之道,主张"男子不 坚牡不家室,阴不极盛不相接",如此才会得到其寿极命的好处③。另外,他 还把夫妇男女的交合上升到天人感应的高度来认识,认为男女交合应该法天 地阴阳,交合的时间和次数要与天地同节,若违天不时,必伤气坏身。他说: "是故古之人霜降而迎女,冰泮而杀内,与阴俱近,与阳远也。 天地之气,不致 盛满,不交阴阳。是故君子甚爱气而游于房,以体天也。气不伤于以盛通,而 伤于不时天并。不与阴阳俱往来,谓之不时;恣其欲而不顾天数,谓之天并。 君子治身不敢违天,是故新牡十日而一游于房,中年者倍新牡,始衰者倍中 年,中衰者倍始衰,大衰者以月当新牡之日,而上与天地同节矣,此其大略

① 阮元等:《十三经注疏・春秋左传正义》,第2024页。

② 同上书,第2024—2025页。

③ 董仲舒撰,苏舆义证,钟哲点校:《春秋繁露义证》,北京:中华书局 1992 年版,第 445 页。

也。"①道理虽是如此,但要婚姻中的男女自觉遵守实难,为此,就必须进一步 采用警告或劝谏的手段来促成其实施,使婚姻中男女的性生活进入有礼有节 的轨道上来。一方面,它要求男方在选择女子时重德不重色,从夭寿、子嗣、 治乱、存亡的高度来认识夫妇之间的性生活问题。《汉书・杜钦传》就曾阐 述了其间的利害关系:"礼壹娶九女,所以极阳数,广嗣重祖也;必乡举求窈 窕,不问华色,所以助德理内也;娣侄虽缺不复补,所以养寿塞争也。故后妃 有贞淑之行,则胤嗣有贤圣之君:制度有威仪之节,则人君有寿考之福。废而 不由,则女德不厌;女德不厌,则寿命不究于高年。"②正是从这样的思想和认 识出发,人们对享有婚姻特权的帝王的性生活给予了特别的关注,因兹事体 大,关乎国家盛衰,所以那时的人们就常把一个帝王性生活的有节看做是一 国之余庆,就连上天都会降符瑞来加以昭示,比如宾连阔达生于房室,就是因 "王者御后妃有节则生"③。反之,如果一个帝王性生活不检点,人们通常会 认为这将是一国之余殃,此时臣下则应尽讽谏之责。比如汉安帝耽内宠,濯 酺在奏章中就恳请其"割情欲之欢,罢宴私之好",心存国家兴亡之道④。汉 桓帝宫女数千,"淫女艳妇,极天下之丽",襄楷则上书劝其省欲去奢,"以广 《螽斯》之祚"⑤。由于当时社会对性生活的节制问题已有了足够的认识,因 此社会上也常会有人写作忠告文字,用于自警警人,高义方的《清诫》就属其 类。文曰:"饮酒病我性,思虑害我神,美色伐我命,利欲乱我真,神明无聊赖. 愁毒于众烦。"希望世人"涤荡弃秽累,飘邈任自然",退修清净,澄清思虑。 另一方面,作为女性在性生活上更有按礼自律和劝谏丈夫的义务和责任。— 是她不应淫恣己身之色而过于求宠,二是对男子过于爱女,淫于女色应有所 规劝,这一点被《诗大序》概括为"后妃之德"。对历史上具备这种"后妃之 德"的女性,史书中尝多举其事表而扬之,比如汉顺帝梁皇后,她在为贵人时 "常特被引御,从容辞于帝曰:'夫阳以博施为德,阴以不专为义,《螽斯》则百 福之所由兴也。愿陛下思云雨之均泽,识贯鱼之次序,使小妾得免罪谤之 累。'由是帝加敬焉"⑥。此则为不恣淫己身之色者。周宣姜后因宜王常早卧 晏起,后夫人不出房,乃"脱簪珥,待罪于永巷,使其傅母通言于王曰:'妾之 不才,妾之淫心见矣,至使君王失礼而晏朝,以见君王乐色而忘德也。夫苟乐

① 董仲舒撰,苏舆义证,钟哲点校:《春秋繁露义证》,第450-451页。

② 班固:《汉书》,第2668页。

③ 沈约:《宋书》,第862页。

④ 范晔:《后汉书》,第1605页。

⑤ 同上书,第1082页。

⑥ 同上书,第438—439页。

色,必好奢穷欲,乱之所兴也。原乱之兴,从婢子起。敢请婢子之罪。'"①此则是对男子过于爱女,淫于女色有所规劝者。而对淫恣己身之色而过于求宠的女性,通常会受到社会舆论的严厉批评,如成帝许皇后"自为妃至即位,常宠于上,后宫希得进见",刘向、谷永等皆借言灾异而陈其咎在于后宫,成帝则常用谷永之言警告皇后②。及赵飞燕、赵合德姐妹专宠,谷永又上奏章劝成帝整饬后宫,希望成帝"修后宫之政,明尊卑之序,贵者不得嫉妒专宠,以绝骄嫚之端,抑褒、阎之乱,贱者咸得秩进,各得厥职,以广继嗣之统,息《白华》之怨"③。而杨雄、谯玄等更是嫉之如仇,对赵飞燕的专宠怀忌提出了尖锐的指责,比之于女祸④。

通过上面的分析我们可以看到,封建礼制对婚姻中男女性生活的要求与 黄老房中术的精神其实是一致的,即节制,所不同的是,黄老房中术讲求的是 以术节之,而儒家则强调以礼节之。就礼教所倡导的以礼节之而言,女子仿 佛在这方面承担了更多的责任和义务,似乎男性的健康、寿夭,乃至于国家的 兴亡都系其一人之身,惟其有德,男子的所谓福寿才会得到保证,国家才会兴 旺发达。所以,女子在这方面的行为如何已成为其高尚、贤德与否的重要标 准。当房中术被纳入医家养生范畴而被广大社会所接受的时候,女子为了赢 得这顶美丽的道德光环,用医家养生范畴的房中术以实现其以礼节之的伦理 和道德的目的,也就不为不可了。明确了这一点,我们也就清楚了《同声歌》 中的这一个女性为什么一面强调自己恪守妇职,一面又毫无愧色地大讲其于 新婚之夜施用房中术了。

五

在对以上的情况作了详细的考察之后,我们再来看看《同声歌》本身的一些情况。为叙述之便,兹将《同声歌》歌词录之如下。

選逅承际会,偶得充后房。情好新交接,恐慄若探汤。不才勉自竭,贱妾职所当。绸缪主中馈,奉礼助蒸尝。思为苑翦席,在下蔽匡床。愿为罗衾帱,在上卫风霜。洒扫清枕席,鞮芬以狄香。重户结金扃,高下华镫光。衣解巾粉御,列图陈枕张。素女为我师,仪态盈万方。众夫所

① 刘向:《列女传》。

② 班固: (汉书),第3974页。

③ 同上书,第3446页。

④ 班固:《汉书·扬雄传》,第3535页。范晔:《后汉书·谯玄传》,第2666—2667页。

希见,天老教轩皇。乐莫斯夜乐,没齿焉可忘。

这里首先要指出的是,我们以往对《同声歌》的误解,往往是从诗中的"邂逅 承际会,偶得充后房"两句开始的。这两句诗的意思,后人多以为是说此女 子与男子的相识始于一次不期而遇,后来被男子纳为姬妾以充后房,因此有 的即认为此女子出身娼家,情性本极开放,宜乎于新婚之夜懂得以房中术伺 候丈夫。这样,这首诗写风流男女的一任情性,新婚时恣淫纵欲似乎也就是 顺理成章了。此实大谬不然,按,"邂逅"一般认为语出《诗·野有蔓草》之 "邂逅相遇,适我愿兮",依此,其意自然就是《小序》所谓"不期而会"①。然 《诗·绸缪》另有句云:"今夕何夕,见此邂逅。"《传》:"邂逅,解说之貌。"陈 启源释云:"解缓而和悦,岂指初昏之状与?"②据此,则"邂逅"又指新婚时的 欢悦之貌。《同声歌》既写男女新婚,句中的"邂逅"一词就当是取《绸缪》中 的"解悦"之意,而非《野有蔓草》的"不期而会"。"际会",《礼记》曰:"同姓 从宗,合族属;异姓主名,治际会。名著而男女有别。"注:"际会,昏礼交接之 会也。"③可见"际会"不是男女私自相会的意思,而是说婚礼交接之会。至于 "后房",乃旧时女子或女家自卑之辞,不可以此澽定女子姬妾之身份,比如 曹操嫁二女于汉帝为贵人,本已贵甚,而曹植《叙愁赋》则曰:"委微躯于帝 室,充末列于椒房。"由此看来,此二句乃是说她生逢盛世,嫁娶及时,致有此 婚礼交接之会而为人妇。可见她的婚姻并非邂逅私定,而是待父母之命、媒 妁之言而成的。后面的"情好新交接,恐慄若探汤。不才勉自竭,贱妾职所 当。绸缪主中馈,奉礼助蒸尝"云云,则写其初为人妇的复杂心情,其中固有 新奇、娇羞、甜蜜,但更多的是对自己能否履行好妇职的担心,诸如主中馈,助 蒸尝以及接下来的夫妇合欢。不过,既为人妇,她还是暗自下定决心把它做 好,因为她深知这是妇职之所在,自己没有理由不把它做好。接下来的"思 为苑蒻席,在下蔽匡床。愿为罗衾帱,在上卫风霜。洒扫清枕席,鞮芬以狄 香"之句,过去也常常被解为女子表达对丈夫的忠贞不移的爱情,这是不准 确的,此数句实际上是承上而言,乃女子对丈夫表贞顺、示卑弱,希望能做一 个合乎贞顺、卑弱标准的妻子。在旧时,贞顺、卑弱犹如男子的忠孝一样,是 礼教所要求的女子最为重要的品格,班昭《女诫》就明列卑弱为第一,足见在 时人的观念中它是女子德行之首。关于卑弱之义,班昭说:"古者生女三日,

① 阮元等:《十三经注疏·毛诗注疏》,第346页。

② 陈启源:《毛诗稽古编》卷六,《景印文渊阁四库全书》第85册,第425页。

③ 阮元等:《十三经注疏·礼记正义》,第1507页。

卧之床下,弄之瓦砖,而斋告焉。卧之床下,明其卑弱,主下人也。弄之瓦砖,明其习劳,主执勤也。斋告先君,明当主继祭祀也。"为此,她把"谦让恭敬,先人后己","晚寝早作,勿惮夙夜,执务私事,不辞剧易,所作必成,手迹整理"①等行为概括为女子卑弱品格的具体表现。与之相比照,可以看出诗实际上就是这种品格的一个形象化描写。"思为苑蒻席,在下蔽匡床"之句,说的就正是自己对丈夫的"谦让恭敬,先人后己",而"洒扫清枕席,鞮芬以狄香"者,则又明其作为人妻"晚寝早作……手迹整理"的执勤。诗从"重户结金扃"至末句"没齿焉可忘",主要是写此女子开始尽其接欢夫婿的职责,铺写她与丈夫的卷曲缠绵的性生活过程,至于这个过程所蕴涵的妇职内涵及伦理意义,上文已有所交代,这里就不再赘述了。

在对《同声歌》本身的一些情况进行了解之后,我们就可以根据以上的 分析对其创作意图和目的作一个总结了。十分清楚、《同声歌》塑造的是一 个典型的守典奉礼的妇女形象,她的婚姻过程始终是在礼的要求和规范之下 进行的,她仿佛是妇礼妇德的化身,集中体现了封建礼法社会对女性形象的 愿望和要求。诗中重点铺写的女子按房中秘戏图籍与丈夫交合的这一个**过** 程,包含了深刻的道德和伦理内涵。—则强调了女子于丈夫有交欢之职的问 题,二则强调女子应有后妃之德,与丈夫的交合要做到以礼节之,使丈夫得寿 考之福,而不是专房怀忌,恣淫己色,致人伤身短寿。如此说来,《同声歌》讽 喻教化、防闲淫邪的目的就是相当明确的,以往加在这首诗之上的所谓寄托 说和纯粹描写说是未得其正解的。由此我们强烈地感受到、《同声歌》实质 上就是一部用诗歌的形式所写成的女诫。由于它的创作是这样的一种情况、 这就使我们不能不想到与之相关的一个重要历史背景,这就是《同声歌》产 生的时代,恰好是我国女诫开始出现的时期,其间西汉有刘向作《列女传》, 东汉则有杜笃、班昭作《女诫》、蔡邕作《女训》。 女诫在这个时代产生,并非 偶然,而是有其深刻的历史原因的。刘向的《列女传》就诞生于西汉政治斗 争的血雨腥风中,是时赵飞燕姐妹专宠,以太后王政君、大将军王凤及王莽为 首的王氏家族组织文人在舆论上对其进行了长期的围剿,先是刘向、谷永、杨 雄之徒,借灾异以言事,含沙射影,极攻击诋毁之能事,后来刘向更针对"赵、 卫之属起微贱,逾礼制"作《列女传》—书,警戒成帝②。最终,叔氏姐妹在这 场围剿中失败了,而西汉王朝也走到了它的尽头。但是,王氏集团与赵氏姐 妹的这场旷日持久的斗争给东汉人们的心里留下的震撼实在太大、教训实在

① 范晔:《后汉书》,第2787页。

② 班固: (汉书),第1957页。

太深。人们亲眼看到,正是后宫与外戚的专宠与专权,使帝国大厦坍塌,河山 易色。于是,总结兴亡之端,整肃后宫,就成了东汉王朝的一项极为重要的工 作。光武帝"斵雕为朴,明慎聘纳,详求淑哲",明帝"聿遵先旨,宫教颇脩,登 建嫔后必先令德,内无出阃之言,权无私溺之授,可谓矫其敝矣"。但是,从孝 章帝以下,"渐用色授,恩隆好合,遂忘淄蠹",以至于"东京皇统屡绝,权归女 主,外立者四帝,临朝者六后"①,历史又仿佛来了一个大的循环。杜笃、班 昭、蔡邕诸人的女诫,就产生于这种"皇统屡绝,权归女主"的政治背景之下。 这些女诫的作者固然未曾明确表示它们与时事之关系,然其缘于时事而发的 精神,我们是可以体会得到的。比如班昭的《女诫》七篇,虽然明言是写给自 己的女儿的,但与之相关的几件事却不能不引起我们的注意:一是汉和帝曾 数召班昭入宫,令皇后诸贵人师事之,既为宫中傅姆,就表明班昭是非常熟悉 当时后宫的情况和教育事务的;二是她曾专为刘向的《列女传》作注,就说明 班昭不仅精于历代妇学掌故,且了解当年刘向写作《列女传》的意图和背景; 三是班昭曾亲历了邓太后的专政、阎皇后的专房妒忌,作为邓太后的政治顾 问,阎皇后的老师,对这一段历史不应熟视无睹而无丝毫感慨。所以《女诫》 七篇的内容,既本于她所教授的宫中妇学,自也有深沉的感慨寄焉,《后汉 书》云其"有助内训",显然是注意到了它的这一历史背景的。而极其巧合的 是,永初四年(110),张衡以公车特征拜郎中,再迁为太史令,在朝一直到永和 元年(136)出为河间相为止,而班昭也尝于和帝至安帝朝在朝供职,故张衡 与班昭实际上有过一段同朝共事的经历。就张衡来讲,他虽然长期沉迷于科 学事业,但对朝政和时事也并非漠不关心。面对"政事渐损,权移于下"的政 治局面,他曾上疏陈事,希望顺帝警醒;而于"中兴之后,儒者争学图纬,兼复 附以妖言"的学术风气,他也曾愤而上疏批评,疾其妖妄。即为文学创作,他 也是直面社会人生,比如他"精思傅会,十年乃成"的《二京赋》,就是针对当 时"自王侯以下,莫不逾侈"②的社会腐败所作出的切谏。由此看来,张衡对 安帝朝后宫的情况就不可能无动于衷,自也应有与班昭一样的感慨。因此我 们认为、《同声歌》的创作应与《女诫》差不多同时,它们是同一种政治气候之 下的产物。作为同调,它们或申明妇顺的原则,或树立典型的妇顺形象,意在 对当时后宫的专宠妒忌提出委婉的批评,同时也由内及外,将妇顺的准则推 之及于社会广大的妇女群体,造成更重要的社会影响。事实也正是如此,

① 范晔:《后汉书》,第400-401页。

② 同上书,第1910—1911、1897页。

《女诫》写成之后,一代大儒马融就非常赞赏,"令妻女习焉"①。而自此以后,写作这一类女性教科书在东汉成了一时风气,成为封建士大夫阶层子女教育的重要内容,比如蔡邕的《女训》、荀爽的《女诫》、程晓的《女典篇》等。作为文学作品,《同声歌》也同样感召了一大批文学作品的产生,比如前面提到的蔡邕的《协和婚赋》、《协初赋》,曹植的《感婚赋》,秦嘉的《述婚诗》等,几乎都是以文学的形式来讨论妇顺的内容,重申女子事夫的原则的。正因《同声歌》是从这样的创作目的出发,所以明代的徐祯卿才认为"张衡《同声》,亦合《关雎》"②,而张溥也说"《同声》丽而不淫……谓之好色,谓之思贤,其曰可矣"③。

(本文曾节略发表于《文学遗产》2012 年第 1 期,題作《张衡同声歌——一部用诗歌 形式写成的女诚》)

① 范晔:《后汉书》,第2792页。

② 徐祯卿:(谈艺录),何文焕辑(历代诗话),北京:中华书局 1981 年版,第 769 页。

③ 张溥撰,殷孟伦注:《汉魏六朝百三家集题辞注》,北京:人民文学出版社 1981 年版,第 39 页。

汉《莋都夷歌》三章小考

汉《莋都夷歌》三章,载《东观汉记》,有夷人本语并田恭所译华言,而《后 汉书・南蛮西南夷传》只录田恭所译华言,夷人本语不载,其莋都夷传叙诗 章之来历云:

花都夷者,武帝所开以为花都县。其人皆被发左袵,言语多好譬类,居处略与汶山夷同,土出长年神药,仙人山图所居焉。元鼎六年以为沈黎郡,至天汉四年并蜀为西部,置两都尉,一居旄牛,主徽外夷;一居青衣,主汉人。永平中,益州刺史梁国朱辅好立功名,慷慨有大略,在州数岁,宣示汉德,威怀远夷。自汶山以西,前世所不至,正朔所未加,白狼、槃木、唐载等百余国,户百三十余万,口六百万以上,举种奉贡,称为臣仆。辅上疏曰:"臣闻诗云:'彼徂者岐,有夷之行。'传曰:'岐道虽僻,而人不远,诗人诵咏,以为符验。'今白狼王唐载等慕化归义,作诗三章。路经叩来大山,零高坂,峭危峻险,百倍岐道,襹负老幼,若归慈母。远夷之语,辞意难正,草木异种,鸟兽殊类。有犍为郡掾田恭与之习狎,颇晓其言,臣辄令讯其风俗,译其辞语。今遣从事史李陵与恭护送诣阙,并上其乐诗。昔在圣帝,舞四夷之乐,今之所上,庶备其一。"帝嘉之事,下史官录其歌焉。①

其后冯惟讷、李因笃、丁福保等节录其文曰:"白狼王唐菆作诗三章,歌颂汉德,辅使人献之。"意似以白狼王唐菆为作者之名。后来文学研究者,也往往称白狼王唐菆是诗的作者。对此先师郑文先生指出:"诸氏节录与《后汉书》原意不符。《后汉书》言'白狼、梨木、唐菆等百余国',则白狼、唐菆并是国名。《后汉书》又言:'今白狼王、唐朿等慕化归义,作诗三章',仍是国名,非指人也。诸氏标作者为'白狼王唐菆',既误以唐菆为白狼王名氏,复云'白狼王唐菆作诗三章',竟以唐菆为三章之作者名氏矣。宜从《后汉书》原文,而标作者为白狼,唐菆等。"②先师之说,合乎《后汉书》本旨,学界应引起注

① 《后汉书》,第2854—2855页。

② 郑文:《汉诗研究》,第315页。

意。然笔者近来研读一些相关的文史著述发现、即使是史学工作者、大多也 都不明其就里,均把白狼、唐黄两个国名连读为一人名,称作白狼王唐菆。更 有甚者,有牒谱学家为唐姓追根问祖,直以白狼王唐菆为例,言白狼王唐菆 "姓唐名菆",令人哭笑不得。至是笔者大感遗憾,觉得很有必要再把这个问 题提出来,以正视听。古今不少人之所以把白狼、唐菆两个国名误为一个人 名,主要还是由于《后汉书》这句话本身在表述上确实有些问题,其称"今白 狼王唐菆等慕化归义,作诗三章",如果《后汉书》此前没有"白狼、槃木、唐菆 等百余国"之言,从句意上来讲自然就会让人觉得唐菆就是白狼王的名字, 所以,《后汉书》此文本就是一个错误的句子。就其句子结构而言,其致误的 原因很可能来自于两个方面:一是原书将其中的"王"字错置,本该在"唐菆" 之后;二是在传抄过程中"唐菆"之后夺一"王"字。按此,这个句子就可以纠 正为"今白狼、唐载【王】等慕化归义,作诗三章"或"今白狼王、唐载【王】等慕 化归义,作诗三章",读起来也就不会使人产生误解了。知道了这一情况,则 此前汉《莋都夷歌》的作者题署就应该改作"白狼、唐菆【王】等"或"白狼王、 唐载【王】等"。又、《后汉书》言此三章诗是犍为郡掾田恭所译,则译者之名 又何可忽略,是当题"汉犍为郡掾田恭译"。另外,《莋都夷歌》自明代后又被 一些学者题作《白狼歌》或《白狼王歌》,这也是有问题的,按《后汉书》、《莋都 夷歌》为白狼王、唐菆等所作,说明作者是莋都诸夷而非白狼一国,《白狼歌》 或《白狼王歌》的题名,给人的感觉就是此歌是白狼一国而非莋都诸夷的作 品,所以此歌还是应题作《莋都夷歌》。

《东观汉记》所载汉《莋都夷歌》三章,即:

远夷乐德歌诗

提官傀构大汉是治,魏冒逾糟与天意合。 罔驿刘牌吏译平端,旁莫支留不从我来。征衣随旅闻风向化,知唐桑艾所见奇异。 邪毗堪绣多赐缯布,推潭仆远甘美酒食。拓拒苏便昌乐肉飞,局后仍离屈申悉备。 偻让龙洞蛮夷贫薄,莫支度由无所报嗣。阳雒僧麟愿主长寿,莫穉角存子孙昌炽。

远夷慕德歌诗

俊让皮尼蛮夷所处,且交陵悟日入之部。绳动随旅暮义向化,路且拣维归日出主。圣德渡诺圣德深思,魏菌度洗与人富厚。综邪流藩冬多霜雪,花邪寻螺夏多和雨。藐浔泸漓寒温时适,菌补邪推部人多有。辟危归险涉危历险,莫受万柳不远万里。术迭附德去俗归德,仍路孽摸心归慈母。

远夷怀德歌

荒服之仪芃服之外,犂籍怜怜土地硗埇。阻苏邪犂食肉衣皮,莫砀粗沭不见盐谷。罔译传微吏译传风,是汉夜拒大汉安乐。踪优俗仁携负归仁,雷折险龙触冒险陕。伦狼藏幢高山岐峻,扶路侧禄绿崖磻石。息落服淫木薄发家,理沥髭雒百宿到雒。捕茝菌毗父子同赐,怀稿匹漏怀抱匹帛。传言呼敕传告种人,陵阳臣仆长愿臣仆。

按,大字为夷人本语,小字为华言。萧涤非说:"田恭所译《远夷乐德》等三 歌,盖兼用意译及音译。其正文大字为意译,注文小字为音译,凡音译文字, 但象其声音耳,无意义也。"①推其文义,萧先生此话可能是就李贤《后汉书》 注来说的,也许是他没有注意到,《后汉书》只录了田恭所译华言,并没有录 夷人本语,作为注文小字的夷人本语,乃是李贤作注时从《东观汉记》中多录 过来的②。在《东观汉记》中,其正文大字才是音译,注文小字则为意译。萧 先生话的意思本没有错,但应据《东观汉记》而不是据《后汉书》而言之。关 干《莋都夷歌》三章中的夷人本语,后世好事者最感兴趣,自 1936 年始,丁文 江、杨成志、王静如、马长寿、方国瑜、董作宾及陈宗祥等都对它进行过研 究③,形成了不少看法,然意见并不统一。马长寿认为它与今阿坝藏族自治 州境内的嘉戎藏语有关,陈宗祥认为与今川滇交界处的普米语有关,丁文江、 杨成志、王静如、董作宾则认为白狼语属于现今彝语支的语言,方国瑜更指出 它属于彝语支中的纳西语。今天,有学者走得更远,甚至将它与壮语和蒙古 语进行对音比较以求其来源。对《莋都夷歌》三章中的夷人本语作这样的对 音比较,我以为必须慎重,岷山山头林立,沟壑纵横,现实的情况是,由于少数 民族是散居于各处,高山阻隔而难于交流,时间既长,语音难免没有变化,所 谓一处高山一处方言,有时即使是同一个民族,也是山这边是一种语音,山那 边又是另外一种语音,某些话语就连他们本族人之间都未必能够听懂④。 更

① 萧涤非:《汉魏六朝乐府文学史》,第122页。

② 按,李贤《后汉书》注:"《东观记》载其歌并载夷人本语,并重译训诂为华言,今范史所载者 是也。今录《东观》夷言以为此注也。"

③ 丁文江:《龚文丛刻(甲编)》之《序》,商务印书馆 1936 年版。杨成志:《云南罗罗族的巫师及其经典》,1936 年铅印本。王静如:《东汉西南夷白狼慕汉歌诗本语译证》,《西夏研究》第1集。马长寿:《四川古代民族历史考证》,《青年中国季刊》一卷四期,1940 年。方国瑜:《幺些民族考》,《民族学研究集刊》第四辑,1944 年 10 月。董作宾:《该方编幺些文字典甲种》,《中国文化研究所集刊》一卷二期,1940 年。陈宗祥等:《〈白狼歌〉研究述评》,《西南师范学院学报》1979 年第 4 期。

④ 参见《四川羌族社会历史调查》,四川省社会科学院出版社 1986 年版。

何况,时过境迁,事已相隔千年,且纳西、普米又是迁徙在异地的民族,其语言必发生相当大的变化,用已经产生了巨大变化的语言去与古之同种语言对音,其局限性是不言而喻的。窃以为,要解决《莋都夷歌》三章夷人本语的族属问题,首先还是应立足于诗中的夷人本语的研究。经笔者认真比对,发现诗中的夷人本语有一些字词在文中使用过两次或两次以上,而与其对应的华言则始终是同一个字词,并无改变。兹列之如下。

罔释,吏译:罔释刘牌——吏译平端。罔译传微——吏译传风。 莫支,不从,无所:旁莫支留——不从我来。莫支度由——无所报嗣。

莫,不:莫受万柳——不远万里。莫砀粗冰——不见盐谷。 随旅,向化:征衣随旅——闻风向化。绳动随旅——慕义向化。 邪,多:邪毗堪绣——多赐缯布。综邪流藩——冬多霜雪。莋邪寻 螺——夏多和雨。菌补邪推——部人多有。

毗,赐:邪毗堪绣——多赐缯布。捕茝菌毗——父子同赐。 偻让,蛮夷:偻让龙洞——蛮夷贫薄。偻让皮尼——蛮夷所处。 拒,乐:拓拒苏便——昌乐肉飞。是汉夜拒——大汉安乐。 阳,愿:阳雒僧麟——愿主长寿。陵阳臣仆——长愿臣仆。 且,日:且交陵悟——日入之部。路且拣维——归日出主。 维,主:阳维僧麟——愿主长寿。路且拣维——归日出主。 苗,与,同:魏菌度洗——与人富厚。捕茝菌毗——父子同赐。 路,归:仍路孽摸——心归慈母。路且拣维——归日出主。 苏,肉:阻苏邪犂——食肉衣皮。拓拒苏便——昌乐肉飞。

这一情况说明,这些夷人本语与其对应的华言在字义上的关系是固定的,即这个夷语所表达的就是这一个华言字词的意思。因此,欲寻求《莋都夷歌》三章中夷人本语的来源,正可以此为坐标进行。根据我们下面所做的考察,白狼夷的边界是一个由北川、茂县到宝兴县的一个狭长的区域,毗邻于汉广汉郡和越隽郡,直到今天,这一带也还是羌族的主要聚居地。白狼夷为古羌族之一支,此地既然还有古白狼夷后代的繁衍生息,那我们的对音比较工作就应该在此展开,而不是舍近求远地作漫无边际的调查。

由于发现《莋都夷歌》三章中有九十余字音与丽江纳西古音最为接近,因此就有学者肯定是丽江白狼王向汉明帝朝谢恩德而作。而另一些学者以此歌语言与普米语接近,保留普米古语最多,于是认定它是普米族的歌曲。

这两种说法除了所谓语言学上的依据外,主要是云南的纳西族和彝族学者本《滇考》和《云南通志》而衍之,《滇考》云:"十七年,楪榆等六处贡献,白狼王唐 敢作诗三章颂汉功德,益州刺史朱黼译奏之。白狼,今丽江地也。"①按,此说无稽,《后汉书》明言白狼、槃木、唐 敢等百余国在汶山以西,则白狼不在丽江可知,诸家用丽江纳西古音或普米古语固可读出《莋都夷歌》三章的大部分夷人本语,这或可说明古代有白狼夷迁徙至云南的丽江、宁蒗和兰坪,但不能说明白狼国就在云南境内的丽江、宁蒗和兰坪,因《后汉书》不但明言白狼等国在汶山以西,且明言《莋都夷歌》三章就是此地的白狼、唐 敢等国创作的歌曲。

那么,白狼国又具体在什么地方呢?一些学者认为,白狼羌即白兰羌,其 地应在大金川河上游。另有学者则认为白狼、槃木、唐菆等部居住在汶山郡 (今四川阿坝藏族羌族自治州东部)以西,其部落应在今甘孜藏族自治州东 南部②。前一种说法有求之过远之嫌,学界极少赞同,后一种说法因是本《后 汉书》而言,学界认同者居多。不过,应当引起我们注意的是,《后汉书》称其 为"岷山杂落",在"汶山以西","路经邛崃大山,零高坂",并不是就白狼一国 的位置而言之,乃是就白狼、槃木、唐菆等百余国的位置来说的,所以《后汉 书》中白狼国的具体位置仍是不明确。关于白狼的具体位置,其实后来的一 些文献记得很清楚、《旧唐书・东女国传》云:"东女国,西羌之别种,以西海 中复有女国,故称东女焉,俗以女为王。东与茂州党项接,东南与雅州接界, 隔罗女蛮及白狼夷。"③说明白狼夷是在东女国与雅州的中间。又《太平寰宇 记》卷七十七云:"灵关山在县北二十里,峰岭嵯峨,山耸十里,傍夹大路,下 有山峡,口阔三丈,长二百步,俗呼为重关,通蛮貊之乡,入白狼夷之界。"④ 按,灵关即今四川芦山、宝兴二县界的一条狭长通道,如此,则白狼夷的一段 边界在灵关道的南段,与雅州芦江县相邻,即今宝兴县境内。另外,左思《蜀 都赋》云:"于西则右挟岷山,涌渎发川,陪以白狼,夷歌成章。"刘渊林注:"江 水出岷山也。白狼夷在汉寿西界,汉明帝时作诗三章以颂汉德,益州刺史朱 辅驿传其诗奏之,语在辅传也。"⑤按《元和郡县志》,"三泉县本汉葭萌县地, 蜀先主改为汉寿县,武德四年置南安州,又置三泉县,八年州废,以县属梁

① 冯甦:《滇考》卷上,《景印文渊阁四库全书》第 364 册,第 10 页。

② 李绍明:《康南石板墓族属初探——兼论纳西族的族源》,《思想战线》1981 年第6期。

③ 刘昫等:《旧唐书》,北京:中华书局 1975 年版,第 5277 页。

④ 乐史等撰,王文楚等点校:《太平寰宇记》卷七十七,北京:中华书局2007年版,第1552页。

⑤ 萧统撰,李善注:《文选》,第77页。

州"①。汉葭萌县今属广元市,治昭化镇。汉寿西界,即今北川、茂县边界。按此则白狼夷的一段边界又在北川、茂县。综合《旧唐书·东女国传》、《太平寰宇记》及《蜀都赋》刘渊林注的描述,可见白狼夷的边界是一个由北川、茂县到宝兴县的一个狭长的区域,毗邻于汉广汉郡和越隽郡。

考察《作都夷歌》三章中的夷人本语我们发现,其大部分虽然是远夷之音,与华言不类,但也有少部分在字义字音上全同于汉字,兹列之如下。

圣德渡诺——圣德深恩 辟危归险——涉危历险 莫受万柳——不远万里 术迭附德——去俗归德 荒服之仪——芃服之外 罔译传微——吏译传风 是汉夜拒——大汉安乐 踪优俗仁——携负归仁雷折险龙——触冒险陕 理沥髭锥——百宿到锥 怀稿匹漏——怀抱匹帛 传言呼敕——传告种人 陵阳臣仆——长愿臣仆

按,加点的为相同之字。这种相同表明,白狼、梨木、唐菆虽然居住于大山沟 壑,有着自己独特的生产和生活方式,但绝不是闭关自守,拒绝接受外来文化 的影响。他们能够用某些汉语来表达自己的思想,就充分说明他们与汉民族 之间的交往是达到了相当的程度的,一个民族对另一个民族语言的接受,是 需要有共同的生活和相互的了解为前提的,没有了这个前提,这种接受显然 是不可能的。据 1983 年民族史专家对汶茂羌族自治县的考察, 羌语实际上 从"汉语中用音译的方式吸收了不少的词语,借词较多的桃坪土语中的汉语 借词占词汇总数的百分之三十,借词少的土语中的借词也占百分之十左右, 这就使羌族的语音发生了一些变化。同时,在南部方言偏北的一些地区,声 调区别词义往往首先表现在汉语借词中,可以说,南部方言的大部分地区,都 由于受汉语的影响而增加了声调"。另外,调查还表明,越是接近汉人居住 区的羌族,其土语中的借词就越多②。这就提醒我们,《莋都夷歌》必是产生 于接近汉人居住区的地方。另外,《莋都夷歌》三章的夷人本语少部分在字 义字音上全同于汉字,还给我们透露了这样的情况,这就是《莋都夷歌》三章 虽然是白狼、槃木、唐菆等百余国共同上奏的乐诗,但主要的作者很可能是白 狼国,因为白狼毗邻于汉广汉郡和越隽郡,益州刺史梁国朱辅"官示汉德,威 怀远夷"时最先面对的就是白狼,而白狼因其地缘的关系也早与汉朝政府和

① 李吉甫撰, 贺次君点校: 《元和郡县志》卷二十二, 第560页。

② 《汶茂羌族自治县概况》编写组:《汶茂羌族自治县概况》,成都:四川民族出版社 1983 年版,第 16—17 页。

百姓有很多的交往,因此就可能是最先接受朝廷安抚的国度,其余百余国应就是在白狼国的倡导下慕化归义的,而且,如民族史专家所说:"岷江上游的羌族无文字,因和汉族人民长期交往,他们早在汉代就用汉文记事,至今仍通用汉文。"①白狼以其大部落及倡导国的身份和熟识汉语的优势,其作为乐歌的主要作者是再适合不过了。关于这一点,其实《后汉书》已经作了体现,在署名时题曰"白狼王、唐菆等",要表达的正是我们所说的这个意思。

由于《莋都夷歌》三章是以四言的形式译出,不少学者怀疑是益州刺史府官吏代为作之诗,《丹铅闰录》曰:"白狼王唐菆歌三篇音韵与汉无异,愈可疑也。"②《艺苑卮言》曰:"夷语有长短,何以皆四言,盖益都太守代为之也。"③这些疑问的产生,都是由于不知羌语具体情况为何的缘故。其实,羌族词汇大部分是单音节词和由单音节词组成的合成词④,这与汉语的情形是差不多的,《东观汉记》载录的夷人本语既是四言,就意味着它本来就是四言的形式,田恭翻译时显然是尊重了其原有的形式而没有改变的。另外,羌族的古典唱诗,先秦两汉时多为四字句,每字为一个音节⑤,所以《莋都夷歌》三章在那个时候用四言的形式写成也就不足为奇了。不过,就《莋都夷歌》三章的夷人本语来看,其华言与夷语缀合无间,夷语也有相当强的表现力,比如夷语"拓拒苏便"表达的"昌乐肉飞"之意,历来为人们所称道,其以"肉飞"二字状舞者之情态,巧妙逼真,得前人所未得,实令人惊叹。为此我们就不能不有这样的考虑,这就是创作《莋都夷歌》的作者很有可能是一个熟悉华言且饱读不少中土典籍的夷人,否则是不可能将夷人本语凝练到这样高的水平的。

(原载《国学学刊》2011年第1期)

① 《汶茂羌族自治县概况》编写组:《汶茂羌族自治县概况》,第17页。

② 杨慎:《丹铅总录》卷十二,《景印文渊阁四库全书》第855册,第464页。

③ 王世贞:《艺苑卮言》,丁福保《历代诗话续编》,第999页。

④ 《汶茂羌族自治县概况》编写组:《汶茂羌族自治县概况》,第16页。

⑤ 同上。

汉《公莫巾舞歌行》破译商兑

《汉公莫巾舞歌行》,载《宋书·乐志》,是汉家著名的鞞、铎、巾、拂四舞曲之一。因其"声辞杂书"①,"文义漫不可解",是以古人称之为"古词之不可读者"②。为了破解这首歌词,老一辈学者如陆侃如、冯沅君、逯钦立、杨公骥等,当世学者如赵逵夫、叶桂桐、姚小鸥、白平、李文衡、崔炼农等,都曾为之付出了艰辛的努力,取得了一定的进展。笔者近来研究这首歌词,又有一些新的体会,窃以为于问题的解决可能有所帮助,是以不揣浅陋,用敢赘词。

一、《公莫巾舞歌行》的性质和特征

汉《公莫巾舞歌行》,自古以来人们一直把它视为歌词,然而 20 世纪 50 年代,杨公骥另立新说,以为它是歌舞剧脚本③。嗣后赵逵夫、姚小鸥、叶桂桐等极力奉和,在研究界造成了极大的声势。本人赞同传统的歌词说,理由有四。一是沈约《宋书·乐志》在载录时是把它和《柸盘舞歌诗一篇》、《拂舞歌诗五篇》、《铎舞歌诗二篇》、《魏鼙舞歌五篇》等舞曲歌辞并列,且直称其为《巾舞歌诗一篇》的,这已然表明了其歌词性质。二是《南齐书·乐志》谓:"右一曲,晋《公莫舞歌》,二十章,无定句。前是第一解,后是第十九、二十解。杂有三句,并不可晓解。"④也已明确《公莫巾舞歌行》是歌,有二十章。三是《公莫巾舞歌行》是分解的,而解则是歌诗的专用名称,用于称呼乐曲或歌诗的一个章节。《乐府诗集》卷二十六云:"凡诸调歌辞并以一章为一解。《古今乐录》曰:'伧歌以一句为一解,中国以一章为一解。'王僧虔《启》云:'古曰章,今曰解,解有多少。当时先诗而后声,诗叙事,声成文,必使志尽于诗,音尽于曲。是有作诗有丰约,制解有多少,犹《诗·君子阳阳》两解、《南山有台》五解之类也。'"⑤根据智匠和王僧虔的论述,《公莫巾舞歌行》就只是诗之披于声,分解而歌唱的曲辞了。说它有二十解,就相当于说它有二十

① 郑穆:〈宋书・乐志〉卷末校语,见〈宋书〉,第667页。

② 严羽: (沧浪诗话),第212页。

③ 杨公骥:《西汉歌舞剧巾舞〈公莫舞〉的句读和研究》、《中华文史论丛》1986 年第1辑。

④ 萧子显:《南齐书》,第194页。

⑤ 郭茂倩:《乐府诗集》,第376页。

章,就如《汉书》称《安世房中歌》有十七章、《郊祀歌》有十九章一样。四是在 整个历史记载中,我们几乎找不到一条能直接说明《公莫巾舞歌行》为歌舞 剧脚本的材料。相反,诸多历史文献给我们呈现的无一例外是它舞的面目。 作为汉代创立的著名乐舞,它一直是历代元会的保留节目,直到梁代也还在 使用。史书中对它的舞用人数、舞人行头及舞容舞姿,都说得清清楚楚。 《隋书·音乐志》引杨泓言:"此舞本二八人,桓玄即真为八佾,后因而不 改。"①又《通典》谓:"当江南之时,《巾舞》、《白纻》、《巴渝》等衣服各异,梁以 前,舞人并十二人,梁武省之,减用八人而已,令二人平巾帻,绯褶。舞四人, 碧轻纱衣,裙襦大袖,画云凤之状,漆鬟髻,饰以金铜杂花,状如雀钗,锦履。 舞容闲婉,曲有姿态。"②值得注意的是,《巾舞》的这些演出情况,好多是出于 时人如王僧虔、杨泓辈之口,可见《巾舞》为"舞"而非"剧"已是确切无疑的事 实。而反观杨公骥、赵逵夫、姚小鸥对《公莫巾舞歌行》为歌舞剧脚本的认 定,却是让人疑窦丛生,不敢遽信。首先是因文中有"公"、"姥"、"母"、 "儿"、"子"等字,即认为它们是角色标识字,从而判定其有两位角色——母 与子或三位角色——公、姥、儿的代言体歌舞剧③。笔者以为,这基本上是一 种空言臆断的做法,是经不起推敲的。《公莫巾舞歌行》而外,在"声辞相杂" 的《今鼓吹铙歌三首》中,我们同样可以找得出"公"、"子"等字样,这是否也 可以视之为角色标识字,将其判定为有两位角色——"父"与"子"的代言体 歌舞剧呢?倘若可以这样作联想式的揣测的话,那么,说《公莫巾舞歌行》是 有五个或六个角色的代言体歌舞剧又何尝不可呢?因为在"公"、"姥"、 "母"、"儿"、"子"等字之外,我们实际上还可以找到"婴"、"使君"、"君"等所 谓角色标识字。其次是"因为是舞曲",就"怀疑其中杂有动作的记号"④,将 文中的"转"、"转起"、"转南"、"转轮"、"推排"、"还"等字看做舞蹈动作术 语,随后即引经据典,详为考证。众所周知,当我们要诠释一个字词的具体含 义时,通常先要顾及它周围的语言及语义环境,通过对它周围的语言及语义 环境的考察和研究,了解其语义性质和指向,然后再用其他相关的材料进行 证明。离开了语言及语义环境的考察和研究,我们的训诂和诠释实际上是豪 无意义,说明不了任何问题的。杨公骥、赵逵夫、姚小鸥的做法,就差不多是

① 魏徵:《隋书》,第377页。

② 杜佑:《通典》,第761页。

③ 杨公骥:《西汉歌舞剧巾舞〈公莫舞〉的句读和研究》、《中华文史论丛》1986 年第 1 辑,第 42 页。姚小鸥:《〈公莫巾舞歌行〉考〉、《历史研究》1998 年第 6 期,第 51 页。赵逵夫:《我国最早的歌舞剧〈公莫舞〉演出脚本研究》、《中华文史论丛》1989 年第 1 期,第 231 页。

④ 杨公骥:《西汉歌舞剧巾舞〈公莫舞〉的句读和研究》,《中华文史论丛》1986 年第 1 辑,第 38 页。

这种离开语言及语义环境去先臆断而后证明的做法。很显然,他们将这些字视为舞蹈动作术语,并不是通过对其周围的语言及语义的环境的考察和研究作出认定的,而仅仅是从"怀疑"中得来。在不能确定这些字的语义性质和指向的情况下就强自注释,为之求证,给人的感觉就不是言之有据,而是牵引附会,横生枝节了。

那么、《公莫巾舞歌行》将歌词和声辞合写,这在音乐史上又是属于一种 什么样的形态呢? 早年录钦立曾做过研究,认为它是一种"诗曲相杂之口头 乐谱",即汉代的"声韵曲折"或"声曲折"①,但是,这种乐谱究竟是怎样的一 种特征,逯先生未及深究。所以,声辞合写的《公莫巾舞歌行》是什么样的一 个面目,至今仍然还是一个谜。不过,逯先生于1945年在研究《圣人制礼乐 篇》时的一个发现可能有助于我们揭开这个谜。他将《圣人制礼乐篇》与傅 玄所作《云门篇》比较,发现《圣人制礼乐篇》中的"圣皇八音",即《云门篇》 的"声和八音"之所本,"应节合用酒期",即"应节合度周其叙"之所本,"下音 足木上鼓应钟",即"下餍众目,上从钟鼓"之所本,而"明金"即"鸣金"、"礼 相素"即"礼相辅"之所本②。后来孙楷第研究《圣人制礼乐篇》,有了更为细 致的考察,他发现,《圣人制礼乐篇》中"有许多与第二篇(即《云门篇》)有关 的字。在这些有关的字中,有的是字完全相同,有的字形相近,有的字音相 近,有的字意相近"③。逯、孙二位先生的这一发现不仅对《圣人制礼乐篇》本 身的破解具有重要意义,而且还为我们进一步认识这类文字谱的特征以极大 的启示。因了二位先生的这一发现,实际上我们就会问这样的问题、《圣人 制礼乐篇》的歌词既然大部分是同于《云门篇》,它为什么又不用与《云门篇》 中那些相同的字而偏要用一些字形、字音或字意相近的字来代替呢? 关于这 个问题,后来学者中也有人曾注意到,一些人认为是乐人水平低下,识字较 少,在记录时率尔用一些字形、字音或字意相近的字来代替的缘故:另一些人 则认为是上古多用同音或音近的字造成的。笔者以为,这两种说法都是不符 合实际的。考察《圣人制礼乐篇》、《今鼓吹铙歌三首》等篇中的文字我们可 以看到,记录曲谱的人其识字量是不如我们想象的那样小的,比如其中的 "弥弥舍善"、"尊来餭清婴"、"赫赫福胙"等语,就不是一般识字较少的人能 够写得出来的。另外,上古文献中固然有同音或音近相借的情况,但只是限 于个别的地方,像这样大面积的使用字形、字音或字意相近的字是很难见到

① 逯钦立:《汉魏六朝文学论集》,第103页。

② 同上书,第106页。

③ 孙楷第:《沧州集》,第482页。

的。那么、《圣人制礼乐篇》中为何又要用那些字形、字音或字意相近的字来 代替本字呢? 较为合理的解释只有一个,这就是这个曲谱是一种记录歌唱声 音的声音谱,即用汉字来记录歌唱此曲时的声音形态,后来歌唱者寻字声而 唱,就可以唱出这首歌曲了。我们知道,一首歌词,诵读的声音和歌唱的声音 其实是有差别的,为了显示音声的抑扬顿挫,歌唱时字声自有其婉转悠长,因 有其婉转悠长,故歌声是不可能完全合于诵读的字声的,为了表明这种变化, 记录者就用了字形、字音或字意相近的字来代替其本字。比如《圣人制礼乐 篇》中的歌词"黄云门",唱时的声音则为"皇文弥","唐咸池"唱时的声音则 为"行衔治",记录者之所以要用这样的字来替代原字,当然是因为在这首歌 曲中汶两句一定要唱出这样的声音,而歌唱者必得要寻此字声而歌。实际 上,这种声音谱古代也还是有其实例的,逯钦立所举《道藏》三百三十册所载 玉景山《歩虚经・歩虚吟》三首、就是这样的一种声音谱,比如歌词中的"上" 字,其上标有"饷"字,"亦"字之上标"异"字,"景"字之上标"镜"字,"天"字 上标"腆"字、"与"字之上标"谕"字①、这样做的目的、显然是要告诉歌者、唱 时此字不能谨依原字的读音,而应照其上面的字音来发声。

与《圣人制礼乐篇》相对照可以看到,《公莫巾舞歌行》的情况与之是完 全相同的,其歌词句中的一些字也基本上是用字形、字音或字意相近的字来 代替的,比如歌词"不见公莫时"之"莫时",又写作"姥时"、"茂时","腹中车 轮转"写作"复车轮转","思君去时"写作"使君去时"。记录者之所以要这 样做,当然是意在提醒歌者在这些歌词中某些字声一定要唱出这样的声音, 诸如"草"字应唱成"姥"和"茂"的声音,"腹"字应唱成"复"的声音,"思"字 应唱成"使"的声音。由此可以肯定,与《圣人制礼乐篇》一样,《公莫巾舞歌 行》实际上就是一个声音谱。而至此我们也就明白了这类乐谱为什么在汉 代会被冠以"声曲折"或"声韵曲折"之名了,原来,这种乐谱的特点就是用汉 字来描摹一首歌曲在歌唱中曲时、折时的声音情状,供歌者寻字声而演唱,而 此正合于《北史·王劭传》所说的"曲折其声,有如歌咏"②。由于这种声音 谱是这样一种面目,《圣人制礼乐》、《公莫巾舞歌行》等难读的原因就不能像 后来的一些学者一样把它归结为"字讹谬"③了,所谓"字讹谬",其实并不是 记录者水平低下、识字不多所致,也不是记录者多用同音字所致,而是其中的 歌词因声音的需要而必须使用字形、字音或字意相近的字以仿其声的缘故,

① 逯钦立:《汉魏六朝文学论集》,第97—100页。

② 李延寿: (北史),北京:中华书局 1974 年版,第 1299 页。

③ 郑穆:《宋书·乐志》卷末校语、《宋书》,第667页。

这才给我们造成了"字讹谬"的印象。而我们今天对其中的歌词之所以感到难以辨识,原因也正在于此。

二、《公莫巾舞歌行》的分解

按《南齐书》,晋《公莫舞歌》有二十解,赵逵夫、姚小鸥等依据《南齐书》所存三解一句为一解的格式,将其中的十七解分出,这个方向固然是对的,不过,由于他们是力主歌舞剧说者,其中不少字被视为角色名称和舞台动作术语,其分出的十七解就难说准确了。愚以为,就目前来看,为《公莫巾舞歌行》分解较为合理的是崔炼农,他通过对晋《公莫辞》①进行研究,发现所存三解的格式存在一定规律,"即每个声字在各句中的位置表现出相对稳定的格局,第一解以'吾'作为句之开头和解之结尾,在'来''婴'之间断句;末二解仍以'吾'作为句之开头和解之结尾,在'来''婴'之间断句;末二解仍以'吾'作为句之开头和解之结尾,又有以'邪'作解尾的一种情况,且'来''婴'不隔,并以'婴'断句"。而《宋书·乐志》中另外一些声辞相杂的篇章如《圣人制礼乐篇》、《今鼓吹铙歌词》三曲各解也大多是以"吾""邪"字结尾,因此他认为:"各解分别以'吾''邪'结尾的规律完全可作比勘标准器。"于是,他以晋《公莫辞》三解的格式,结合《今鼓吹铙歌词》三曲和《圣人制礼乐篇》声字使用规律,比勘《巾舞歌诗》其他部分,将《巾舞歌诗》分为了二十四解②。

吾不见公莫时,吾何婴公来,婴姥时吾 一解 哺声何为茂时为来,婴当恩吾 明月之土转起,吾何婴土来,婴转去吾 三解 哺声何为土转南来. 嬰当去吾 城上羊下食草,吾何婴下来,吾食草吾 五解 哺声汝何三年针缩何来, 要吾亦老吾 六解 平平门淫涕下,吾何婴何来,婴涕下吾 七解 哺声昔结吾马客来, 婴吾当行吾 八解 度四州洛四海,吾何婴海何来,婴四海吾 九解 哺声熇西马头香来,婴吾洛道治(吾)③五丈度汲水吾

十解

① 按,崔氏原文称其为"齐《公莫辞》",误,今改。

② 崔炼农:《关于乐府古辞〈巾舞歌诗〉》,韩国高丽大学《中国语文论丛》第28期(2005)。

③ 按,此字殿本〈宋书〉作"河",《诗纪》及中华书局点校本〈宋书〉作"治",四库本〈乐府诗集〉作"吾",作"吾"是。

噫邪,哺谁当求儿母何,意零邪 十一解 钱健步,哺谁当吾求儿母何吾 十二解 哺声三针一发交时还弩心,意何零,意 十三解 弩心,遥来婴,弩心 十四解 哺声复相头巾,意何零,何邪 十五解 相哺头巾,相吾来婴,头巾母何何吾 十六解 复来推排,意何零 十七解 相哺推,相来婴,推非母何吾 十八解 复车轮, 意何零, 子以邪 十九解 相哺转轮,吾来婴,转母何吾 二十解 使君去时,意何零,子以邪 二十一解 使君去时,使来婴,去时母何吾 二十二解 思君去时,意何零,子以邪 二十三解 思君去时,思来婴,吾去时母何何吾吾 二十四解

崔先生依照晋《公草辞》三解、《今鼓吹铙歌词》三曲和《圣人制礼乐篇》各解 以"吾"、"邪"结尾的规律来为《公莫巾舞歌行》分解,当然是一种新的尝试, 值得肯定。但问题是,以"吾"、"邪"结尾,只是在晋《公莫辞》三解、《今鼓吹 铙歌词》三曲和《圣人制礼乐篇》各解中、《公莫巾舞歌行》余下的十七解是否 也像它们一样是以"吾"、"邪"来结尾呢? 在没有破解这些声字的音乐含义 之前,是很难做出判断的。更何况,按照这个标准器,崔先生分出的是二十四 解,而不是《南齐书》所说的二十解。这就提醒我们,这一分解方式的正确与 否,实际上还需要用其他的方法进一步作出验证。

如何才能对《公莫巾舞歌行》作出合理的分解呢? 窃以为还是应该从其 内部着手,通过对其歌词句和声字结构的研究找出一些相应的规律来。

按上引《南齐书・乐志》,可知晋《公莫辞》所存三解是一句一解,乃属 "伧歌以一句为一解"的形式,这就要求我们一定要谨依一句歌词为一解的 原则来分解。但是,由于《公莫巾舞歌行》是声辞相杂,何为声辞,何为歌词, 是很不容易分得清楚的。因此就必须要找到一些可靠的办法来确定其歌词 句,只要能确定其中的歌词句,为之分解也就不是什么难事了。在研究《公 莫巾舞歌行》时学者似乎都曾发现其中有大量的曼声、复唱句和复唱章节, 然而论者可能没有意识到,这些曼声、复唱句和复唱章节正是我们寻找歌词 句最为直接的重要线索。一般说来,曼声、复唱句或复唱章节都是居于唱词 之后,乃歌词词义的一种延伸,主要是起修饰作用,用以加强词句的表现力,

突出其旋律节奏。因此,曼声复句无论在句子结构上、词义上,还是音律上都可以说是歌词句的一个不可分割的组成部分。具体说来,曼声是对一句歌词的后两个或三个字的重复,复唱则是对整个歌词句的重复。因此,通过它们我们就可以准确地找到其中的歌词句。在整个《公莫巾舞歌行》中,曼声计有 10 处,复唱有 2 处,而形成复唱章节的则有 4 处(其中 2 处有曼声,又可作曼声句处理),这样,用此方法我们实际上就可以寻得歌词 14 句之多。它们分别是:

- 1. 吾不见公莫时,吾何婴公来,婴姥时吾
- 2. 明月之土转起,吾何婴土来,婴转去吾
- 3. 城上羊下食草,吾何婴下来,吾食草吾
- 4. 平平门淫涕下,吾何嬰何来,嬰涕下吾
- 5. 度四州洛四海,吾何婴海何来,婴四海吾
- 6. 哺声三针一发交时还弩心,意何零,意弩心遥来,婴弩心
- 7. 复来推排,意何零相哺推,相来要,推非母何吾
- 8. 复车轮,意何零,子以邪,相哺转轮,吾来婴,转母何吾

(按,此八段为曼声句,加横线的是歌词句,加点的是曼声)

- 9. 噫邪,哺谁当求儿母何,意零邪,钱健步,哺谁当吾求儿母何吾
- 10. 哺声复<u>相头巾</u>,意何零,何邪,相哺头巾,相吾来婴,头巾母何 何吾

(按,此二段为复唱句,加横线的是歌词,加点的为复唱)

- 11. 使君去时,意何零,子以邪
- 12. 使君去时,使来婴,去时母何吾
- 13. 思君去时,意何零,子以邪
- 14. 思君去时,思来婴,吾去时母何何吾吾

(按,此四段为复唱章节,加横线的主唱章节,加点的为复唱章节)

余下的六句虽然无词句上的明显特征,但其中五句的声字结构却是完全相同的,形式是"哺声……吾",因此可以肯定,其歌词就藏在这一结构之中,如此,我们又可得歌词五句。它们分别是:

- 15. 哺声何为茂时为来, 婴当思吾
- 16. 哺声何为土转南来,婴当去吾
- 17. 哺声汝何三年针缩何来,婴吾亦老吾

- 18. 哺声昔结吾马客来,婴吾当行吾
- 19. 哺声煸西马头香来,婴吾洛道吾

至此,《公莫巾舞歌行》的二十句歌词已寻得十九句,剩下的一句"治(吾)五丈度汲水吾"不用说也是一句歌词了。

用以上的分解来复核崔先生的分解,可以看到,崔先生的大部分分解与 本文的分法相重合,只有少部分与本文的分解存在冲突,而冲突的原因正在 于崔先生的这些分解不合于本文提出的分解原则。具体表现在这几个方面, 一是他没有注意到第十解"哺声熇西马头香来,婴吾洛道吾治五丈度汲水 吾"是两句而非一句歌词,把它们合成了一解,实际上它们说的是两层意思, 应分为两解。二是有四解他都是以曼声单独成句而作为一解的,比如他分出 的第十四解"弩心,遥来婴,弩心"、第十六解"相哺头巾,相吾来婴,头巾母何 何吾"、第十八解"相哺推,相来婴,推非母何"及第二十解"相哺转轮,吾来 婴,转母何吾"。一般说来,曼声是歌词的一个重要组成部分,大多数情况下 是应该连接歌词而成句的,不可以脱离歌词单独成句,因此,将它们作为歌词 单独成句而形成一解是并不合适的,应合并于其前面的歌词中。三是第十二 解"钱健步,哺谁当吾求儿母何吾"中,"钱健步"是前一解歌词的成分,"谁当 求儿"则是前一解歌词的复唱,应并归于前一解之中。当依据本文的分解原 则弥补了这些漏洞之后,我们惊喜地发现,《公莫巾舞歌行》正好是二十解, 合于《南齐书》所载,而且,崔先生提出的以"吾"、"邪"结尾的模式并未因这 一弥补而遭到丝毫的破坏。这就表明,崔先牛以"吾"、"邪"结尾的规律来为 《公莫巾舞歌行》分解基本上是成立的,而本文的分解方式也足以弥补其缺 陷。因此这两种方法可说是互为表里,相得益彰,按崔先生的分法,我们可以 完整地得到《公莫巾舞歌行》各解的声字结构,而照本文的分解方式,则可以 寻其各解歌词构成,使分解更为精确。下面,我们就综合崔先牛及本文的分解 方法,将弥补了漏洞、重新调整之后的《公莫巾舞歌行》二十解按序列之如下。

> 吾不见公莫时,吾何嬰公来,嬰姥时吾 一解 哺声何为茂时为来,嬰当思吾 二解 明月之土转起,吾何婴土来,婴转去吾 三解 哺声何为土转南来,婴当去吾 四解 城上羊下食草,吾何嬰下来,吾食草吾 五解 哺声汝何三年针缩何来,嬰吾亦老吾 六解 平平门淫涕下,吾何婴何来,婴涕下吾 七解

哺声昔结吾马客来,婴吾当行吾 八解 度四州洛四海,吾何婴海何来,婴四海吾 九解 哺声熇西马头香来,婴吾洛道吾 十解 治(吾)五丈度汲水吾 十一解

噫邪,哺谁当求儿母何,意零邪,钱健步,哺谁当吾求儿母何吾 十二解

哺声三针一发交时还弩心,意何零,意弩心遥来,嬰弩心(吾)^① +三解

哺声复相头巾,意何零,何邪,相哺头巾,相吾来婴,头巾母何何吾 十四解

复来推排,意何零相哺推,相来婴,推非母何吾 十五解 复车轮,意何零,子以邪,相哺转轮,吾来婴,转母何吾 十六解 使君去时,意何零,子以邪 十七解 使君去时,使来婴,去时母何吾 十八解 思君去时,意何零,子以邪 十九解 思君去时,思来婴,吾去时母何何吾吾 二十解

三、《公莫巾舞歌行》声辞的剔除

要得到《公莫巾舞歌行》各解的歌词,就必须识别和剔除其中的声辞。如何剔除这些声辞,以往学者们所遵从的普遍做法是:"凡前后重复而无文义可循者皆声字。"②这的确是剔除其中声辞的一种较为可行的办法,按此我们确可剔除篇中的大量声辞,初步厘清歌词的眉目。但是,这一方法的局限性也是不言而喻的,这就是一个声谱中的声辞解与解之间不可能是前后完全重复的,总还有另外一些声辞是不相同或不重复的,否则其中就失去了起伏、跌宕的音乐美,自然也就形成不了曲子。从这方面来讲,这一方法就完全忽略了这一部分声辞的剔除。鉴于这样的情况,就必须考虑另一些更为可行的方法来剔除这部分声辞。如前所言,《公莫巾舞歌行》中较多地使用了曼声复句,曼声是对一句歌词的后两个或三个字的重复,复唱则是对整个歌词句的重复,根据曼声复句与歌词的这种关系,我们就可以通过曼声复唱来准确

① 按,依前式,此当缺"吾"字。

② 逯钦立:《汉魏六朝文学论集》,第105页。

她找到此解中的歌词句,由于曼声复唱是歌词的一个组成部分,所以在歌词 句与曼声复唱之间或曼声复唱字的中间的声字,是不可能另有歌词存在的, 故而歌词句与曼声复唱之间的那些字或曼声复唱字的中间的字是完全可以 视之为声辞来剔除的。《公莫巾舞歌行》共二十解,有曼声复唱的计有十四 解之名, 这就意味着这十四解中的声字已经可以用这一方法来完全剔除, 获 得其歌词句。余下的六解不是歌词加曼声或复唱的形态,当然不能用以上的 方法,不过,仔细研究可以发现,其声字的排列顺序其实还是有规律可循的, 这六解的声字固然在某些地方有差异,但基本上还是以两种完全相同的结构 方式排列, 第二、第四、第六解为一种结构, 即"哺声何为……为来, 婴…… 吾";第八、第十解为一种结构,即"哺声……来,婴吾……吾":第十一解 "治(吾)……吾"看似是另一种结构,其实与第八、第十解结构的后半部分即 "吾……吾"相同,也属于第二种结构。由于这六解的声字排列顺序是这样 的两种较为固定的形态,所以也就可以根据它来确定哪些是声字而剔除之。

下面,我们就按照以上的方法来析出《公莫巾舞歌行》中各解的声辞,以 得到各解的歌词。

吾不见公莫时,吾何婴公来,婴姥时吾 一解

此解曼声为"公姥时",是知歌词句的结尾为"公莫时",而"吾不见公莫 时"即是此解的歌词句,因歌词句与曼声之间不可能有歌词,故其间的字可 作声字除之。又歌词句中的"吾"字每解皆有,明是声字,可去之,故此解的 歌词句为"不见公莫时",连上曼声此解可写成:"不见公莫时,公姥时。"

哺声何为茂时为来, 嬰当思吾 二解

此解是"哺声何为……为来,婴……吾"的声字结构,可尽除之。按,古 辞《出东门》中第二解有"贱妾与君共餔糜"之句,其中的曼声"共餔糜"就用 为下一解的开头。"茂时"是上一解"不见公莫时"的第二个曼声,用作此解 歌词句的开头,二者同例,是此解可得歌词句"茂时当思"。

明月之上转起,吾何婴土来,婴转去吾 三解

此解的曼声为"土(上)转"(按,"土"当为"上"字之误),由此可知其歌 词句为"明月之上转",因歌词句与曼声之间不可能有歌词,故其间的字可作 声字除之。除去声字后,此解连上曼声可写成:"明月之上转,上转。"

哺声何为土转南来,婴当去吾 四解

此解的声字结构为"哺声何为……南来,婴……吾",与第二解同,可尽除之。按,古辞《平陵东》:"交钱百万两走马,两走马,亦诚难",其中的曼声"两走马"就用为下一句的开头,"土(上)转"(按,"土"当为"上"字之误)是上一解"明月之上转"的第二个曼声,用作此解歌词句的开头,二者同例,是此解可得歌词句"上转当去"。

城上羊下食草,吾何婴下来,吾食草吾 五解

此解的曼声为"下食草",故知其歌词句为"城上羊下食草",因歌词句与 曼声之间不可能有歌词,故其间的字可作声字除之。除去声字后,此解连上 曼声可写成:"城上羊,下食草,下食草。"

哺声汝何三年针缩何来, 要吾亦老吾 六解

此解是"哺声汝何……何来, 婴吾……吾"的声字结构, 与第二解、第四解同, 可尽除之, 是此解可得歌词句"三年针缩亦老"。

平平门淫涕下,吾何婴何来,婴涕下吾 七解

此解的曼声为"涕下",是知其歌词句为"平平门淫涕下"。因歌词句与 曼声之间不可能有歌词在,故其间的字可作声字除之。又,歌词句中第二个 "平"明显为复唱,除之可也。如此,则此解歌词连上曼声可写成:"平门淫涕 下,涕下。"

哺声昔结吾马客来,婴吾当行吾 八解

此解的声字结构同于第十解,即"哺声……来,婴吾……吾"式,故可视为声字尽除之,另一个"吾"字系篇中常见声字,可除。除去声字后,本解歌词句可写成:"昔结马,客当行。"

度四州洛四海,吾何婴海何来,婴四海吾 九解

此解的曼声为"海"、"四海"、是知其歌词句为"度四州洛四海"、因歌词 句与曼声之间不可能有歌词在,故其间的字可作声字除之。除去声字后,此 解连上曼声可写成:"度四州,洛四海,海,四海。"

哺声煽西马头香来, 粤吾洛道吾 十解

此解的结构颇同于第八解,即"哺声……来,婴吾……吾"式,故可视为 声字尽除之。除去声字后,本解歌词句可写成:"煽西马头香洛道。"

治(吾)五丈度汲水吾 十一解

"吾……吾"结构与第八、第十解后半部分"吾……吾"相同,可除。是知 此解的歌词句为:"五丈度汲水。"

噫邪.哺谁当求儿母何,意零邪.钱健步,哺谁当吾求儿母何吾 十二解

此解的复唱句是"谁当求儿",由此可得其歌词句的前四字为"谁当求 儿",其前面的"噫邪,哺"为声字无疑。"钱健步"篇中仅见,且又有实义,可 与"谁当求儿"意思相属,是知其为歌词句的一部分,余则尽皆声字,可除。 除去声字后,歌词句连上复唱句可写成:"谁当求儿钱健步,谁当求儿。"

哺声三针一发交时还弩心,意何零,意弩心,遥来婴弩心(吾) 十三解

此解的曼声为"弩心",是知其歌词句为"哺声三针一发交时还弩心", "哺声"二字篇中多见,自为声字,可除之。因歌词句与曼声之间不可能有歌 词在,故其间的字可作声字除之。去声字后,此解连上曼声可写成:"三针一 发,交时还弩心,弩心,弩心。"

哺声复相头巾,意何零,何邪,相哺头巾,相吾来婴,头巾母何何吾 十四解

此解的"相头巾"为复唱句,是知其歌词句为"相头巾"。因歌词句与复唱之间有歌词的可能性很小,故其间的字可作声字除之。除去声字,歌词句连上复唱句可写成:"相头巾,相头巾,相头巾。"

复来推排, 意何零相哺推, 相来婴, 推非母何吾 十五解

此解的曼声为"推非",是知其歌词句为"复来推排",因歌词句与曼声之间不可能有歌词在,故其间的字可作声字除之,除去声字,此解连上曼声可写成:"复来推排,推,推非。"

复车轮,意何零,子以邪,相哺转轮,吾来婴,转母何吾 十六解

此解的曼声为"轮转",是知其歌词句为"复车轮转",因歌词句与曼声之间不可能有歌词在,故其间的字可作声字除之,除去声字,此解连上曼声可写成:"复车轮转,轮转。"

使君去时,意何零,子以邪 十七解

按,后面的十八、十九、二十解是此解的复唱章节,是知此解歌词句为"使君去时",余并为声字,可除。

使君去时,使来婴,去时母何吾 十八解

按,此解为第十七解的复唱章节,是知此解歌词句为"使君去时"。又, 作为复唱章节,此解又有曼声"使去时",是此解连上曼声可写成:"使君去时,使去时。"其间的字并可作声字除之。

思君去时,意何零,子以邪 十九解

按,此解为第十七解的复唱章节,是知此解歌词句为"思君去时",余皆并为声字,可除。

思君去时,思来婴,吾去时母何何吾吾 二十解

按,此解为第十七解的复唱章节,是知此解歌词句为"思君去时"。又,作为复唱章节,此解又有曼声"思去时",是此解连上曼声可写成:"思君去时,思去时。"其间的字并可作声字除之。

四、《公莫巾舞歌行》歌词释读

如上所言,现存《公莫巾舞歌行》是一个摹歌词唱时的声音而写成的曲谱,记录者用了不少字形、字音或字意相近的字来代替原字,这给我们的辨识带来了极大的困难。笔者今日所解,主要是因字形、字音或字意相近的字来寻其原字。另外,《公莫巾舞歌行》中有不少词语在古乐府及汉魏六朝诗中都能找到其来历,这也是本文释读的一个重要参考。释读过程中虽然本人已竭其所能,然毕竟才能有限,读出来的字词未必尽合于古,匡所不逮者,是所望于世之同好君子。

不见公莫时,公姥时。 -解

"公",古代女子对丈夫的称呼。按,《箜篌引》:"公无渡河,公竟渡河。堕河而死,当奈公何?"崔豹《古今注》曰:"《箜篌引》,朝鲜津卒霍里子高妻丽玉所作也。子高晨起刺船,有一白首狂夫披发提壶,乱流而渡。其妻随而止之,不及,遂堕河而死。于是援箜篌而鼓之,作《公无渡河》之曲,声甚凄怆,曲终亦投河而死。子高还,以其声语其妻丽玉。丽玉伤之,乃作箜篌而写其声,名曰《箜篌引》。"①是上古女子可称丈夫为"公"甚明。"莫"同暮,"莫时"犹言暮时。《雉朝飞操》:"时将莫兮可奈何,嗟嗟莫兮可奈何。""莫"字皆同于"暮"。后面的"姥"、"茂"均同莫,因"莫"在复唱时需唱成"姥"、"茂"之音,故用此二字标明。以前学者多将"公莫"解作"公姥"②,不可从。

茂时当思。 二解

谓暮时不见公而起思念。"当思",汉晋间常用语,王羲之《贤姊帖》:"汝

① 崔豹:《古今注》,上海:上海商务印书馆 1956 年版,第 13 页。

② 见逯钦立:《汉魏六朝文学论集》,第107页。杨公骥:《西汉歌舞剧巾舞〈公莫舞〉的句读和研究》,《中华文史论丛》1986年第1辑,第39—40页。赵逵夫:《我国最早的歌舞剧〈公莫舞〉演出脚本研究》,《中华文史论丛》1989年第1期,第245页。

母故若以不安食,疾久忧愦,当思平理也。"①

明月之上转,土转。 三解

"之",同"枝"。"明月之上转"即"明月枝上转",用徐振贵说^②。按,古人用轮比喻月,称其为月轮,因之形容其移动为转,是月又称为转轮。《文子》曰:"轮转而无穷,象日月之运行。"^③又,汉明帝为太子时,乐人作《月重轮》歌^④,其题也以轮喻月。曼声中的两个"土"字皆为"上"字,系抄误。

土转当去。 四解

"去",同"泣"。"当去"即"当泣",谓见月转动而伤心泣涕。古乐府中有是语,《悲歌》:"悲歌可以当泣,远望可以当归。"

城上羊,下食草,食草。 五解

"城上羊,下食草"之句乃用《诗》义而化之,《毛诗·君子于役》:"君子于役,不知其期。曷至哉?鸡栖于埘,日之夕矣,羊牛下来。"《传》:"凿墙而栖曰埘。"《笺》云:"鸡之将栖,日则夕矣。羊牛从下牧地而来,言畜产出入尚使有期节,至于行役者,乃反不也。"此句所表达的内容,正与《毛诗》相同。后来鲍明远《赠故人马子乔》诗有"踯躅城上羊,攀隅食玄草"之句,则直用此成句而化之⑤。

三年针缩亦老。 六解

按,"针缩"二字,说法极多,姚小鸥以为是一个舞蹈动作⑥,赵逵夫以为

① 严可均:《全晋文》,北京:商务印书馆 1999 年版,第 221 页。

② 徐振贵:《〈公莫巾舞歌行〉新解》,《齐鲁学刊》2005 年第1期,第84页。

③ 李定生、徐慧君:《文子要诠》,上海:复旦大学出版社 1988 年版,第 159 页。

④ 崔豹《古今注》卷中曰:"《日重光》、《月重轮》,群臣为汉明帝所作也。明帝为太子,乐人作歌诗四章,以赞太子之德。一曰《日重光》,二曰《月重轮》,三曰《星重曜》,四曰《海重润》。 汉末丧乱,后二章亡。旧说云:天子之德,光明如日,规轮如月,众曜如星,沾润如海,太子皆比德焉,故云重也。"(《古今注》,第14页)

⑤ 参见逯钦立《汉魏六朝文学论集》,第107页。

⑥ 姚小鸥:《〈公莫巾舞歌行〉考》,《历史研究》1998 年第 6 期,第 53 页。

其意同"征戍"①,李文衡则以为是"针缩奴"②,诸家可能求之过深。愚以为,"缩"同"修","亦"同"已","缩亦老"即是"修已老"。陶渊明《丙辰岁八月中于下潩田舍获》:"姿年逝已老,其事未云乖。"范泰《咏老》云:"枉生竟何豫,未云修已老。"古人离别,每以三年为久,故常指三年以为期,古诗中多有其句。《古诗十九首》:"置书怀袖中,三岁字不灭。"李陵《与苏武诗》:"嘉会难再遇,三载为千秋。"《黄鹄曲》:"三年失群侣,生离伤人情。"曹植《杂诗》云:"自期三年归,今已历九春。"张华《情诗》:"初为三载别,于今久滞淫。"惟"针"字意不能明。

平平门淫涕下,涕下。 七解

句中的两个"平"字,第二个是句中的复唱,故"平平门"实即"平门"。 "平门",逯钦立认为是汉之"平门",即汉未央宫之"便门"③。赵逵夫认为 "平"同"凭","平门"即"凭门"④。按,作"凭门"是,《古诗十九首》句云:"徙 倚怀感伤,垂涕沾双扉。"写女子倚门而泣,泪沾门扉,此句所表现的内容,正 与《十九首》同。

昔结马,客当行。 八解

结马为驻,解马则是行,此言客行,则"结"当作"解"甚明,故"结马"当作 "解马"。《东观汉记》卷十:"卓茂字子康,南阳人也。卓茂为丞相史。尝出,

① 赵逵夫:《我国最早的歌舞剧〈公莫舞〉演出脚本研究》,《中华文史论丛》1989 年第 1 期,第 237 页。

② 李文衡:《晋初民间歌舞剧〈公莫巾舞歌行〉试解》,《四川师范大学学报》1992 年第 2 期,第 32 页。

③ 逯钦立说:"而篇中又有'平门淫涕下'一句,且可证其当为西京之作也。"(《汉魏六朝文学论集》,第107页)意即以"平门"为"便门"。关于"便门",《汉书·武帝纪》云:"赐徙茂陵者户钱二十万,田二顷。初作便门桥。"苏林曰:"去长安四十里。"服虔曰:"在长安西北,茂陵东。"师古曰:"便门,长安城北面西头门,即平门也。古者平便皆同字,于此道作桥,跨渡渭水以趋茂陵,其道易直。即今所谓便桥是其处也。便读如本字。"(班固:《汉书》,第158页)《三辅黄图》卷一更言其详:"长安城南出第三门曰西安门,北对未央宫,一曰便门,即平门也。古者平便皆同字。武帝建元二年初作便门桥,跨渡渭水上,以趋茂陵,其道易直。《三辅决录》曰:'长安城西门曰便桥,桥北与门对,因号便桥。'王莽更名曰信平门诚正亭。"(佚名氏撰,毕沅校正:《三辅黄图》,上海:商务印书馆1936年版,第7—8页)是知"便门"为汉未央宫宫门名。本诗写庶民夫妇的离别思念,思妇自不可能倚宫门而泣,故不采逯先生之说。

④ 赵逵夫:《我国最早的歌舞剧〈公莫舞〉演出脚本研究》、《中华文史论丛》1989 年第 1 期,第 245 页。

道中有人认茂马者。茂问失马几日,对曰:'月余矣。'茂曰:'然此马已畜数年。'遂解马与之。"客谓远行之人,孔融《杂诗》:"远送新行客,岁暮乃来归。" 《古诗十九首》:"客行虽云乐,不如早旋归。"

度四州,洛四海,海,海,四海。 九解

"度"、《汉书·王莽传》陈崇言曰:"是故成王之于周公也,度百里之限。"师古曰:"度,亦逾越也。""洛",逯钦立以为"即略之借字"①,不可从。"洛"与"路"同,用白平说②。按,"路"又音"洛",《汉书》"尔乃虎路三岁以为司马",晋灼曰:"路音洛。"③《集韵》:"历各切,音洛。"句中"路"与"度"相对,均为动词,意为行走。曹操《气出倡·驾六龙》:"行四海外,路下之八邦。"敦煌汉简《风雨诗》云:"天门俫小路彭池。"④此并是其证。四海,《毛诗·蓼萧序》曰:"泽及四海也。"笺:"九夷、八狄、七戎、六蛮谓之四海,国在九州之外,虽有大者,爵不过子。《虞书》曰:'州十有二师,外薄四海,咸建五长。'"此言客子遍行四海。

煽西马头香洛道。 十解

"熇西",同镐西,用杨公骥说⑤。"马头",指马头山,在镐京之西。《水经》云:"榖水出弘农黾池县南墦冢林榖阳谷。"注:"《山海经》曰:傅山之西有林焉,曰墦冢,榖水出焉,东流注于洛,其中多珉玉。今榖水出千崤东马头山榖阳谷,东北流历黾池川,本中乡地也。"⑥"香",同"向"。此言由镐至洛,道路悠长,可见客子行役之远。

五丈度汲水。 十一解

"五丈"即"五丈河","汲水"同"济水"。《禹贡锥指》卷十五:"菏之为泽

① 逯钦立: 《先秦汉魏晋南北朝诗》,第279页。

② 白平:《汉〈公莫舞〉歌词试断》、《山西大学学报》1987 年第1期,第14页。

③ 班固:《汉书》,第3543-3544页。

④ 吴礽襄、李永良、马建华释校:《敦煌汉简释文》,兰州:甘肃人民出版社 1991 年版,第 244 页。

⑤ 杨公襄:《西汉歌舞剧中舞〈公莫舞〉的句读和研究〉,《中华文史论丛》1986 年第 1 辑, 第 45 页。

⑥ 胡渭撰,邹逸麟整理:《禹贡锥指》,上海:上海古籍出版社 1996 年版,第 599 页。

也,济贯其中,太半是济水所汇。郦注云:即泺水之所包,注以成湖泽是也。然亦必有旁源。郦注云:济水自定陶故城南,又东北,右合菏水。水上承济水于济阳县东,世谓之五丈沟,又东北出定陶县北,屈左合汜水。汜水西分济渎,东北径济阴郡南,又东合于菏,又东北,径定陶县南,又东北,右合黄水枝渠而北注济渎,是汜水与五丈沟之会于泽者,亦皆济水之分流也。《寰宇记》云:菏水亦名南济水,俗谓之五丈河,西自考城县界来。""度"同"渡"。此句言君子行役,循五丈河而渡济水。

谁当求儿钱健步,谁当求儿。 十二解

"谁当",汉诗中常用成语,《艳歌行》:"故衣谁当补,新衣谁当绽。"《满歌行》:"忧来填心,谁当我知。"《桓帝初小麦童谣》:"小麦青青大麦枯,谁当获者妇与姑。""求",告也。《说文》:"索也。"《增韵》:"觅也,乞也。""儿"同"尔"。"钱健步"即"遣健步","钱"音同"遣"。《三国志·魏志》:"毌丘俭作乱,遣健步赍书,欲疑惑大众,艾斩之。"可知"健步"是指快递消息者。按,此句之义,颇同于戚夫人《春歌》之"相离三千里,当谁使告汝"及秦嘉《留郡赠妇诗》之"念当奉役时,去尔日遥远。遣车迎子还,空往复空返"所表达的意思,是说道路遥远,希望能够遣健步去寻找行役君子,告知自己的思念之苦。

三针一发,交时还弩心,弩心,弩心。 十三解

"三针一发"颇为难解,姚小鸥以舞蹈动作解之①,赵逵夫认为是"三正一发",意思是征调徭役时三丁抽一②,逯钦立以为"针乃箭之借字"③,然所释于汉诗中均不得其例,故不敢从。愚谓"三针"同"参辰",《诗·绸缪》:"绸缪束楚,三星在户。"《传》:"参星正月中直户也。"④"三"与"参"古通。"针"音近"辰","一"音同"已","发"疑为"没"字之误,故"三针一发"即"参辰已没"。苏武《诗》句云:"参辰皆已没,去去从此辞。"正有此句。"交时",犹言"即时","值时"。"还弩心",当为"怀苦心",古诗中多有是语,《古诗十九首》云:"晨风怀苦心,蟋蟀伤局促。"张华《情诗》云:"君子寻时役,幽妾怀苦

① 姚小鸥:《〈公莫巾舞歌行〉考》、《历史研究》1998 年第6期,第53页。

② 赵逵夫:《我国最早的歌舞剧〈公莫舞〉演出脚本研究》、《中华文史论丛》1989 年第1期,第238页。

③ 逯钦立:《先秦汉魏晋南北朝诗》,第279页。

④ 阮元:《十三经注疏·毛诗正义》,第 364 页。

心。"陆机《豫章行》云:"曷为复以兹,曾是怀苦心。"

相头巾,相头巾,相头巾。 十四解

"相"同"想"。"头巾",《释名》:"巾,谨也,二十成人,士冠,庶人巾,当自谨修于四教也。"①可见行役者身份为庶人。按,在古诗中,常有描写女子因见巾栉而思念在外的客子的情景,苏伯玉妻《盘中诗》:"君有行,妾念之。出有日,还无期。结巾带,长相思。"徐幹《杂诗》:"思君见巾栉,以益我劳勤。"繁钦《定情诗》:"思君即幽房,侍寝执衣巾。"此句云"相头巾",表达的也应该是这样的意思。按,此句可能中间的字唱时有省,完整句恐为:想君见头巾。

复来推排,推,推非。 十五解

"复来",同"腹里"。"推排"有两层意思,一指人用肢体推挤别人,一则指受人排挤。《汉书·严朱吾丘主父徐严终王贾传》:"其故人素轻买臣者人内视之,还走,疾呼曰:'实然。'坐中惊骇,白守丞,相推排陈列中庭拜谒买臣。"②《论衡·书虚篇》:"孔子生时,推排不容。"③此谓腹里推排,乃用比喻,是说思念君子,痛苦至深,腹中犹如推排一样难受。"非"同"排"。《释名》:"非,排也。人所恶,排去也。"④

复车轮转,轮转。 十六解

"复"同"腹","复车轮转"当是"腹中车轮转",用白平说⑤。其间恐落一"中"字。古乐府中多有此句。《悲歌》:"心思不能言,肠中车轮转。"《黄鹄曲》:"腹中车轮转,君知思忆谁。"

使君去时。 十七解

① 毕沅:《释名疏证》,上海:商务印书馆民国二十五年(1936)版,第142页。

② 班固:《汉书》,第2792—2793页。

③ 王充撰,黄晖校释:《论衡校释》,第188页。

④ 毕沅:《释名疏证》,第102页。

⑤ 白平:《汉〈公莫舞〉歌词试断》,《山西大学学报》1987年第1期,第15页。

"使君",叶桂桐以为是女子对丈夫的一个称呼①,不可从。按,此句同下句"思君去时","使"同"思",因唱时"思"当唱作"使"音,故用"使"字标明,下句亦然。

使君去时,使去时。 十八解

此句解同上。"使"字均同于"思"字。

思君去时。 十九解

此句"思"不记作"使",则是至此解"思"字当唱回原字声。

思君去时,思去时。 二十解

此句"思"不记作"使",则是至此解"思"字也当唱回原字声。

在释读了歌词之后,现在我们就对《公莫巾舞歌行》的内容作一个基本的概括。《公莫巾舞歌行》的内容,因对其性质、分解、声字剔除及释读的不同理解,学者们的看法并不一致,逯钦立推测其为"弃妇之辞"②;杨公骥视其为歌舞剧,以为是表现儿子出门谋生,母亲送别儿子的悲伤场景③;赵逵夫则认为剧本"是写的外出服役屯戍,因而造成家庭离散的情节"④。从以上解得的歌词来看,窃以为这应是一首思君去时曲,乃思妇劳人悲伤而陈危苦之语。

诗写一女子在夜晚思念外出丈夫的痛苦心情,可分为三个部分。第一个部分写她见月色而伤情。夜色将临,此时则不见丈夫的身影,引起了她的思念之情。明月悄悄地在树梢上升起,对此她更忍不住要哭泣。黄昏的羊群从城上下来,边走边吃着草,这畜产出人尚使有期节,但丈夫却一去不顾归。三年离别,她已感颜色衰老,不复有旧,多少次都是倚门而泣,泪沾门扉。第二部分诉说别后光景。忆昔丈夫解马远行,言不久当归来。然而他度越四州,遍行四海。来信说他曾由镐西向洛道而行,又说循五丈河而渡济水。行踪如

① 叶桂桐:《汉〈巾舞歌诗〉试解》,《文史》第39辑,第228页。

② 逯钦立:《汉魏六朝文学论集》,第107页。

③ 杨公骥:《西汉歌舞剧巾舞〈公莫舞〉的句读和研究》,《中华文史论丛》1986 年第 1 辑,第 41 页。

④ 赵達夫:《我国最早的歌舞剧〈公莫舞〉演出脚本研究》、《中华文史论丛》1989 年第 1 期,第 236 页。

此飘浮不定,谁知道他如今又在何方?道路遥远,她多么希望能够遭健步去寻找行役的丈夫,告知自己的思念之苦。天色将明,而她心怀幽寂危苦,这日子何时是个尽头呢?这一段所写的情景,颇同于《饮马长城窟行》中的"青青河边草,绵绵思远道。远道不可思,宿昔梦见之。梦见在我傍,忽觉在他乡。他乡各异县,展转不相见",由此乃知古时游子思妇离别之难,相见之不易。第三部分睹物思人,极言相思之苦。她看见了平日里侍奉丈夫的巾栉,想起了他们以前欢洽恩爱的情景,腹中犹如推排一样难受,其痛苦就好似车轮在肠中旋转。末尾的重唱章节,主要是哭诉丈夫出去以后,她对他的思念未有穷尽之时。其中虽无后来诗人的"思君如流水"之喻,但三次重唱"思君去时",表达的就是这样一种像流水般无尽的思念之情,古乐府的这种一唱而三叹的妙思,正是后来诗家费尽心力而不可及处。

五、《公莫巾舞歌行》歌词的乐诗和徒诗形态

在对《公莫巾舞歌行》歌词作了释读之后,接下来我们就将解得的歌词重新整合在一起,以见其面貌。

不见公暮时,公暮时。一解暮时当思。二解明月枝上转,上转。三解上转当泣。四解城上羊,下食草,食草。五解三年倏已老。六解凭门淫涕下,涕下。七解昔结马,客当行。八解度四州,洛四海,海,海,四海。九解镐西马头向洛道。十解五丈度汲水。十一解谁当求尔遣健步,谁当求尔。十二解参辰已没,即时怀苦心,苦心,苦心。十三解想君见头巾,想君见头巾,想君见头巾,想君见头巾,想君见头巾,想君见头巾,想君是头巾,想君是头巾,想君是头巾,也不解思君去时。十九解思君去时。十九解思君去时,思去时。十九解思君去时,思去时。二十解

仔细考察这首去了声字并初步复原了歌词的诗可以发现,其形态与《宋书·乐志》载录的曹操《晨上·秋胡行》、《北上·苦寒行》、《愿登·秋胡行》、《蒲生·塘上行》及魏明帝的《悠悠·苦寒行》等竟然是完全的相似。兹以曹操《北上·苦寒行》为例。

北上・苦寒行(武帝词六解)

北上太=行=山=,艰=哉=何=巍巍。羊肠坂诘屈,车轮为之

推。一解树木何萧 = 瑟 = ,北 = 风 = 声 = 正 = 悲 = 。熊罴对我蹲,虎豹夹道啼。二解溪谷少 = 人 = 民 = ,雪 = 落 = 何 = 霏 = 霏 = 。延颈长叹息,远行多所怀。三解我心何 = 怫 = 郁 = ,思 = 欲 = 一 = 东 = 归 = 。水深桥梁绝,中道正襄回。四解迷惑失 = 径 = 路 = ,暝 = 无 = 所 = 宿 = 栖 = 。行行日以远,人马同时饥。五解儋 = 囊 = 行 = 取 = 薪 = ,斧 = 冰 = 持 = 作 = 糜 = 。悲彼东山诗,悠悠使我哀。六解

关于其中的符号"=",中华书局点校本《宋书》校勘记曰:"又按古人凡重字,下一字可作二画。石鼓文凡重字皆作二画,盖其滥觞。此篇每一字之下作二 画者,其读法犹若音乐中之复奏。"①很显然,如果这首诗的曼声和复奏不是 用此方法来记录,它的形态就将和我们复原出来的歌词《公莫巾舞歌行》的形态一模一样,而按照这种记录曼声和复奏的做法,《公莫巾舞歌行》歌词就可以写成这样的形态:

不见公=暮=时=。一解暮时当思。二解明月枝上=转=。三解上转当泣。四解城上羊,下食=草=。五解三年倏已老。六解凭门淫涕=下=。七解昔结马,客当行。八解度四州,洛四海=,四海。九解镐西马头向洛道。十解五丈度汲水。十一解谁当求尔钱健步,谁当求尔。十二解参辰已没,即时怀苦=心=。十三解想君=见=头=巾。十四解腹里推=排=。十五解腹中车轮=转=。十六解思君去时。十七解思=君去=时=,十八解思君去时。十九解思=君去=时=。二十解

此外,顾颉刚更有一个发现,在汉魏六朝,像《宋书·乐志》载录的这种带有复奏的乐诗曾经是可以简化为徒诗的,而徒诗又可以繁化为乐诗。比如上举曹操的《苦寒行》,《宋书·乐志》所载有六解,36 句,句 5 字或 3 字,凡 168字。而《文选》所载此篇则不分解,只有 24 句,句 5 字,凡 120字,把作为和声的叠字叠句尽去之,此是乐诗变为徒诗。古诗《白头吟》16 句,句五字,而晋乐所奏《白头吟》则增出 10 句,这则是徒诗变为乐诗②。去除声字后的《公莫巾舞歌行》有曼声、复奏的情形,明显是乐诗的形态,如果我们要把它变为像《文选》所载那样的徒诗,只要按照当时的办法将其中的曼声和复奏进行简化即可。在简化了曼声、复奏后,《公莫巾舞歌行》歌词就成为下面的

① 沈约:《宋书》,第624页。

② 顾颉刚:《史林杂识初编》,第 279—280 页。

形态:

不见公,暮时当思,明月枝上转。上转当泣,城上羊,下食草。三年 倏已老,凭门淫涕下。昔结马,客当行。度四州,路四海。镐西马头向洛 道,五丈渡汲水。谁当求尔遣健步。参辰已没,即时怀苦心。想君见头 巾,腹里推排,腹中车轮转。思君去时。

诵讨《公草巾舞歌行》由声曲折到乐诗再到徒诗的形态这个演变过程,我们 现在就可以来思考这样一个文学史上的重要问题了,这就是至今流传下来的 呈徒诗状态的汉乐府歌词当初究竟是如何形成的? 可以肯定、《宋书・乐 志》载录的《北上・苦寒行》之类乐歌很可能就像我们上面得到的《公莫巾舞 歌行》歌词一样,是从声曲折中直接剥离出来的歌词形态,只不过,由于事久 难征,我们是花了不少力气才剥离的,而时人则是知其音识其词,轻而易举地 就从中抄出了曲词。既然已有声曲折在,那么当时人为什么又要将其中的歌 词从中析离出来呢? 窃以为很可能一是出于专门记忆歌词以备忘之需,二是 出于曲词欣赏的浓厚兴趣。至于乐诗形态为何又会被简化为徒诗的形态,则 完全是为了满足人们案头阅读的需要,因是阅读文本,注重的只是其主词句 的字面含义,那些表示音乐意义的要素诸如曼声、复奏、和声之类已显得不太 重要,于是就将其简省,使之形成徒诗。当然,为了体现其作为诗的特点,人 们还会在句式和辞藻上对其做一些加工和改造,比如《宋书》所载古词《白 鹄》,共26句,五、四言相杂,但到了《玉台新咏》,就只用18句,省去8句,并 将四言全改为五言,且对其中的一些字词做了润色加工。从这点上来讲,简 化了曼声、复奏的《公莫巾舞歌行》歌词暂时还不能充作阅读文本,必须要有 一个再创作的过程。遗憾的是,笔者浅陋,非有古人之能,不敢贸然妄改,他 日若遇髙人成其美事,则幸甚。

最后还要说明的是所解《公莫巾舞歌行》一曲的句式和用韵情况,从解得的歌词来看,这首诗兼用三、四、五、七言而杂糅成篇,略无格律可寻,用韵也无一定之轨,细按可知其多用转韵,诗中"草"、"老"(幽部字,上声)为一韵,"下"、"马"(鱼部字,上声)为一韵,中数句则不韵,后"步"、"没"(铎、物通押,人声)为一韵,中数句又不韵,至末则又以"转"押前"转"(元部字,上声,汉人不考虑重字相押)韵^①,复又以"时"押前"思"(之部字,平声)韵。这种以杂言成章,押韵飘忽不定、略不措意的方式其实正合于汉乐府多用杂言

① 比如上引《箜篌引》前两句以重字"河"为韵、《雉朝飞操》末二句以重字"何"为韵。

长短句,用韵极其自由而不拘一式的特点,这与后来文人拟乐府押韵的格式 形成了鲜明的对比,我们之所以将《公莫巾舞歌行》确定为一首典型的汉乐 府杂言诗,这也是一个重要的依据,有学者以为此诗成于晋初^①,殊为无谓。

六、《公莫巾舞歌行》的曲名及歌词来源

较早记载《公莫巾舞歌行》曲名来源的材料有《晋书・乐志》、《宋书・乐志》和《古今乐录》,而宋志与晋志所载完全相同。《宋书・乐志》云:

《公莫舞》,今之巾舞也。相传云项庄剑舞,项伯以袖隔之,使不得害汉高祖。且语项庄云:"公莫!"古人相呼曰公,言莫害汉王也。今之用巾,盖像项伯衣袖之遗式。按《琴操》有《公莫渡河曲》,然则其声所从来已久,俗云项伯,非也。②

按此,则知晋及其以前的看法是,《公莫歌》乃是源于"项庄剑舞"故事,至宋 沈约则否定了这一说法,认为是源于《公莫渡河曲》。而到了隋代的释智匠, 又对源于《公莫渡河曲》的说法提出了反对的意见。《古今乐录》曰:

巾舞,古有歌辞,讹异不可解。江左以来,有歌舞辞。沈约疑是《公 无渡河曲》,今三调中自有《公无渡河》,其声哀切,故入瑟调,不容以瑟 调离于舞曲。惟《公无渡河》,古有歌有弦,无舞也。③

今天的学者既不赞成项庄剑舞说,也不同意《公无渡河》说,理由主要是《公 莫巾舞歌行》歌词的内容并无涉于项伯,而与今传《公无渡河曲》歌词亦大 异。笔者以为,今天的学者在探讨这个问题时可能有些误会了古人的意思。 我们首先应该明确古代的一个制乐原则,这就是"五帝异乐,三王不同礼"④, 一首歌曲创作出来以后,其歌词并不是历代相沿不变的,各个朝代可以按照 自己的需要修改旧词或另创新词,乐则一仍于旧,《晋书·乐志》云:"虽诗章

① 李文衡:《晋初民间歌舞剧〈公莫巾舞歌行〉试解》,《四川师范大学学报》1992 年第 2 期,第 36 页。

② 沈约:《宋书》,第551页。

③ 郭茂倩:《乐府诗集》,第787页。

④ 班固:《汉书》,第2126页。

辞异,废兴随时,至其韵逗留曲折,皆系于旧。"①说的就是这个道理。故而古人说某舞某曲源于某事,乃是言其得名缘由,就曲子创始之初而言的,并不是就现行的歌词内容来说事的,这只要看一下《古今注》及《古今乐录》的一些记述就可以清楚了。比如《钓竿》一曲,《古今注》述其来历云:

伯常子妻所作也。伯常子避仇河滨为渔父,其妻思之,每至河侧, 作《钓竿》之歌。后司马相如作《钓竿》之诗,今传为古曲也。②

此是说《钓竿》一曲的来源,其原作者为伯常子妻,但今所见歌词则是司马相如之作,说明后来已有所改易。如果我们今天本司马相如歌词以求《钓竿》一曲的得名缘由,就十分荒唐了。《公莫巾舞歌行》的情况也是如此,其曲子固然是原曲,然词已非其旧,所谓世传其得名于"项庄剑舞",乃是就其创始之初而言的,而不是就现行的《公莫巾舞歌行》歌词来说的,同样,晋人及沈约怀疑它本于《公无渡河曲》,也是就曲子的最初来源言之,而非就现行的《公莫巾舞歌行》歌词来求之。因此我们今天以《公莫巾舞歌行》的内容无涉于项伯或不同于《公无渡河曲》歌词来否定古人的看法是不得其要领的。关于《公莫巾舞歌行》的得名缘由,窃以为世传的说法虽然让人感到久远难稽,但还是值得重视的,这主要是"今之用巾,盖像项伯衣袖之遗式然",在舞蹈道具及表演动作方面有承继旧式之迹。巾舞的这种"像项伯衣袖之遗式",我们从颜延之《七绎》对它的生动描绘中似乎更能获得真切的体会。

然后簪珥摇晖,庄服流湎,抗妍歌以贴曬,扬轻袖而翳面。杂纷披于巾拂,逓间关乎槃扇。③

看来这"扬轻袖而翳面"的精彩舞姿,的确是巾舞中最震撼人心的一幕,以至于巾舞内容虽每随世改,但这一套舞蹈动作却是相沿不替,仿佛每一次的演出它都以自身负载的那个著名的"项庄剑舞"故事敲击着人们的心扉,使人们沉浸在追回历史的兴奋和愉悦之中。可以这样说,它以精彩留住了历史,也以精彩激起了世人口耳相传的永久热情。故其事虽属口传,亦足征信矣。鉴于这样的情况,我们在探究巾舞的来源时,就不应该忽略东晋史学家伏滔

① 房玄龄等:《晋书》,第685页。

② 崔豹:《古今注》,第13页。

③ 严可均:《全宋文》,北京:商务印书馆 1999 年版,第 362 页。

关于巾舞来源的意见。《隋志》云:

巾舞者,公莫舞也。伏滔云项庄因舞欲剑高祖,项伯纡长袖以扞其锋,魏、晋传为舞焉。①

按, 伏滔太元中拜著作郎, 专掌国史, 此话既出自一个掌国史的人之口, 谅非率意言之, 应有所本。正因为伏滔的说法具有相当的可信度, 所以开皇间牛弘请存鞞、铎、巾、拂等四舞, 在叙及巾舞的来源时, 就曾引伏滔的话作为重要依据, 用以表明自己在这一问题上的看法和态度②。而此后的新、旧《唐书》述及巾舞, 也并沿伏滔、牛弘之说③, 曾无异议。

由于《公莫巾舞歌行》的歌词内容是思妇怨愁的主题,与其原曲"项庄剑 舞"的内容大异,这就使我们不能不考虑到这样一种情况:《公莫巾舞》曲的 原歌词应不是现行的歌词,现行的歌词当是用另外一首乐府歌词填进这首曲 子的。用它词填入旧曲歌唱,这种事情在当时其实是比较普遍的,比如汉乐 府中的《陌上桑》一曲,后来就有人将屈原的《山鬼》歌词置入其中歌唱。又 如《董洮歌》,本是后汉游童作歌以讽董卓暴虐、将至报应的,今传古辞则是 置人《上谒》歌词歌唱。这首置人《公莫巾舞》曲的乐府其原歌词今虽不传, 但从后来文人的创作来看,其施与的影响大略还是有迹可循的。《通志》卷 四十九著录怨思二十五曲,中就有《思君去时行》,《乐府诗集》卷六十九云: "汉徐幹有《室思诗》五章,其第三章曰:'自君之出矣,明镜暗不治。思君如 流水,何有穷已时。'《自君之出矣》盖起于此,齐虞羲亦谓《思君去时行》。"④ 所谓的"思君去时",正是《公莫巾舞歌行》中复唱了三次的歌词句,另外,曹 操《蒲生》中的"念君去我时,独愁常苦悲",亦其遗意,而上举鲍照《赠故人马 子乔》诗中的"踯躅城上羊,攀隅食玄草"之句,则直用《公莫巾舞歌行》成句 而化之。是知曹操《蒲生》、徐幹《室思》、鲍照《赠故人马子乔》及虞羲《思君 去时行》所由来者亦远矣,很可能在这些诗人生活的时代,这首"思君夫时" 之曲还另有所传,文人们因深爱其曲其词,于是嗣其逸响而作歌。正因为如

① 魏徽:《隋书》,第377页。

② 按,牛弘引伏滔的话,赞同的是伏滔关于巾舞来源的意见,而对其"魏、晋传为舞焉"的说法,似乎并不是很满意,因此在叙述过程中他一再强调巾舞是"前代旧声",由来"其实已久","汉、魏以来,并施于宴飨",并引梁武帝报沈约之言,称其为"古之遗风",大有修正伏滔之意。见《隋书》,第377页。

③ 刘昫等:《旧唐书》,第1063页。欧阳修、宋祁:《新唐书》,北京:中华书局1975年版,第474页。

④ 郭茂倩:《乐府诗集》,第376页。

此,今天我们在这些作家的诗里,也仿佛还可以听到那来自远古的反复萦回、不绝如缕的"思君去时"之音,后世那些"思君如流水"、"思君如日月"、"思君如蔓草"、"思君如清风"、"思君如明烛"之类的诗句,无一不是对古辞"思君去时"的诗意内涵的阐释和发挥。

(原载台湾《成大中文学报》2010年10月第30期)

《宋书・乐志》今鼓吹铙歌三首研究

今鼓吹铙歌三首即《上邪曲》四解、《晚芝曲》九解及《艾张曲》三解,载沈 约《宋书·乐志》。《晚芝曲》九解《宋书·乐志》实录一解至六解,缺七解至 九解,郭茂倩《乐府诗集》据它书补足。其文如下:

上邪曲四解

大蝎夜乌自云何来堂吾来声乌奚姑悟姑尊卢圣子黄尊来馆清**婴**乌 白日为随来郭吾微令吾

应龙夜乌由道何来直子为乌奚如悟姑尊卢鸡子听乌虎行为来明吾 微令吾

诗则夜乌道禄何来黑洛道乌奚悟如尊尔尊卢起黄华乌伯辽为国日 忠两令吾

伯辽夜乌若国何来日忠雨乌奚如悟姑尊卢面道康尊录龙永乌赫赫福胙夜音微令吾

晚芝曲九解

几令吾几令诸韩乱发正令吾 几令吾诸韩从听心令吾若里洛何来韩微令吾 尊卢忌卢文卢子路子路为路鸡如文卢烱马诸祚微令吾 几令诸韩或公随令吾几令吾 几诸或言随令吾黑洛何来诸韩微令吾 尊卢安成随来免路路子为吾路奚如文卢烱乌诸祚微令吾 几令吾几诸或言随令吾几令吾 请或言几苦黑洛何来诸韩微令吾 尊卢公汫随来免路子子路子为路奚姑文卢烱乌诸祚微令吾

艾张曲三解

几令吾呼历舍居执来随咄武子邪令乌衔针相风其右其右

几令吾呼群议破荫执来随吾咄武子邪令乌令乌令脏入海相风及后几今吾呼无公赫吾执来随吾咄武子邪令乌无公赫吾据立诸布始布

三首诗文字组织之怪异,古今罕见其例,其文不成句,句不成章,根本无法作为文辞来读解。是以古来学者,大多避而不及。上个世纪 40 年代,逯钦立根据郭茂倩《乐府诗集》"凡古乐录,皆大字是辞,细字是声,声辞合写"的说法及《道藏》所载玉景山《步虚经·步虚吟》三首之记谱方式,认为《宋书·乐志》收录的《圣人治礼乐篇》、《公莫篇》及《今鼓吹铙歌》三首就是这种诗曲相杂之口头乐谱①,从而开了今鼓吹铙歌三首研究的先声。上个世纪末,叶桂桐又在逯钦立研究的基础上,开始解读今鼓吹铙歌三首,他的做法是,先将可视为声字的字剔除,然后再将余下的字作为歌词来训诂、解释,最后得到三首诗的内容②。逯先生和叶先生在研究今鼓吹铙歌三首方面所做的努力和尝试是令人钦佩的,但其路径和结论却存在很大的疑问。今鼓吹铙歌三首到底是诗曲相杂之口头乐谱抑或仅仅只是记声之文字乐谱? 窃以为尚有继续进行研究的必要。今即将个人所得,胪陈于后。

一、逯钦立、叶桂桐对今鼓吹铙歌三首的研究

逯先生和叶先生研究今鼓吹铙歌三首所使用的材料,最主要的是沈约《宋书》、各家所引释智匠《古今乐录》以及郭茂倩《乐府诗集》的相关记载。 这些材料可以说并不多,也并不复杂,但笔者发现,逯先生和叶先生在使用的 时候却出现了令人难以置信的情形:一是误信旧说,不加甄别;二是理解不确,以意为之。下即逐条列出,一一辨正。

1. 《宋书》卷十一《律志序》云:

又案今鼓吹铙歌,虽有章曲,乐人传习,口相师祖,所务者声,不先训以义。今乐府铙歌,校汉魏旧曲,曲名时同,文字永异,寻文求义,无一可了。不知今之铙章,何代曲也。

按,《宋书・乐志》卷二十二录有题名"今鼓吹铙歌词三首"之文字(已见上

① 逯钦立:《汉魏六朝文学论集》,第95—108页,下引及相关的论述均出自该书,不再注明。

② 叶桂桐:《刘宋今鼓吹铙歌三首解读》,《文献》1995 年第3期,下引及相关的论述均出自该文,不再注明。

录),此即《律志序》所谓"今鼓吹铙歌"。此文中今鼓吹铙歌和今乐府铙歌之"今"字,乃"现存"之意,并不是说它们是"当今"(刘宋时)创作的,沈约既云"不知今之铙章,何代曲也",则"今"字之意显然就不是说"当今创作的"。而逯先生和叶先生则将"今鼓吹铙歌词三首"题为"刘宋鼓吹铙歌三首",文中也将其作为刘宋时创作的诗歌来叙述,这无疑是错误的。逯、叶二位先生之误,盖沿郑穆、郭茂倩、梅鼎祚、左克明旧说,郑氏《宋书》卷二十二《乐志》四卷尾所作校语(见下引)、郭氏《乐府诗集》卷十九、梅氏《古乐苑》卷十一及左氏《古乐府》卷二均将《宋书·乐志》之"今鼓吹铙歌"题作"宋鼓吹铙歌"或"宋古乐府"。

2. 《宋书》卷二十二《乐志》四卷尾云:

圣人制礼乐一篇,巾舞歌一篇。按,《景袧广乐记》言:字讹谬,声辞杂书。宋鼓吹铙歌辞四篇,旧史言诂不可解。汉鼓吹铙歌十八篇,按《古今乐录》,皆声辞艳相杂,不可复分。

按,"袧"当作"枯",《景祐广乐记》乃宋仁宗时冯元等人所编,《古今乐录》则为隋释智匠撰,据此可知这段文字不属于《宋书》的内容。事实上,它是宋嘉祐时人郑穆在《宋书》卷二十二《乐志四》卷尾所作的校语,其在三朝递修本中为小字。逯钦立不知此情况,称引时将其误作《宋书》的内容。而这一错误,最早则是由郭茂倩造成的,《乐府诗集》卷十六汉铙歌《远如期》题下按语云:"一曰远期。《宋书·乐志》有《晚芝曲》,沈约言'旧史云诂不可解',疑是汉《远期曲》也。《古今乐录》曰:'汉太乐食举曲有《远期》,至魏省之。'"所谓"旧史云诂不可解",正是郑穆的按语,可见郭茂倩是把郑穆的按语误作了《宋书》中的内容。

3. 《乐府诗集》卷十九"宋鼓吹铙歌三首"下按语云:

《宋书·乐志》曰:"鼓吹铙歌四篇,今唯有《上邪》等三篇,其一篇 阙。"《古今乐录》曰:"《上邪曲》四解,《晚芝曲》九解,汉曲有《远期》,疑 是也。《艾如张》三解,沈约云:"乐人以音声相传,训诂不可复解。凡古 乐录,皆大字是辞,细字是声,声辞合写,故致然尔。"①

查《宋书・乐志》,并无"鼓吹铙歌四篇,今唯有《上邪》等三篇,其一篇阙"之

① 据中华书局 1979 年校点本《乐府诗集》,第 285 页。

类的话,郭茂倩显然是误把别人所说的话记在了沈约的名下。按,"《上邪 曲》四解、《晚芝曲》九解、汉曲有《远期》、疑是也"一句、并见《宋书》卷二十 二、其原文是:"右四解《上邪曲》……右九解《晚芝曲》,汉曲有《远期》,疑 是。"两相对照,文略有小异,义则完全相同。由此我怀疑,"鼓吹铙歌四篇, 今唯有《上邪》等三篇,其一篇阙"一句很可能是《古今乐录》中的话,而"《上 邪曲》四解、《晚芝曲》九解、汉曲有《远期》、疑是也"—句才是《宋书・乐志》 中的话,郭茂倩大概在抄写时将其书名次序颠倒了。又,"凡古乐录,皆大字 是辞,细字是声,声辞合写,故致然尔"一句为《宋书》所无,郭氏于其前也不 引书名,是知此句当是郭茂倩所作的按语。而叶桂桐则将此句纳入《宋书》 内容, 逯钦立更是把《乐府诗集》的这整段话全系于《古今乐录》名下。叶桂 桐之误,盖源于古来学者的习惯看法,冯惟讷《古诗纪》卷十五、梅鼎祚《古乐 苑》卷八及卷十一、陆时雍《古诗镜》卷一、杨慎《丹铅续录》卷十一、王士禛 《古夫于亭杂录》卷五、《四库全书总目》卷六十九《水经注释》四十卷《刊误》 十二卷提要、《四库全书总目》卷一百九十三集部四十六总集类存目三《汉铙 歌发》一卷提要、《四库全书总目》卷一百九十三费锡璜《汉诗说》十卷提要及 《钦定续文献通考》卷一百十八都曾将此一句话指为《宋书》中内容,看来古 今误解者实不在少数。

4. 《宋书・乐志》卷二十二"《晚芝曲》九解"题下云:

汉曲有《远期》,疑是。

叶桂桐说:"宋铙歌《晚芝曲》为汉铙歌《远如期》之拟作,沈约的怀疑是对的。"按,在这句话里,沈约只是说他怀疑《晚芝曲》的这首曲子就是汉曲《远期》的曲子,并没有说《晚芝曲》就是汉铙歌《远如期》之拟作,叶先生的理解显属失误。

由于逯先生和叶先生对上述材料的理解造成了这样的失误,势必要影响到他们研究今鼓吹铙歌三首的路径和结论的正确性。

《乐府诗集》中"凡古乐录,皆大字是辞,细字是声,声辞合写,故致然尔"这句话,是逯先生和叶先生借以判定今鼓吹铙歌三首为诗曲相杂之口头乐谱最主要的依据。如果这句话真是出于《宋书》或《古今乐录》中的话,其作为依据应该说还是有可信的理由的,然而根据我们上面的分析,它偏偏却是郭茂倩所说的话,因是郭茂倩说的话,其可信与否就很值得怀疑了。且不说郭氏之世上距沈约已在数百年之间,单就这句话本身来讲,就存在着很大的疑问。仔细分析不难发现,这句话实际上是本《古今乐录》的话并据当时所见

乐谱的情形而衍之,上引郑穆《宋志》卷尾校语曰:"汉鼓吹铙歌十八篇,按 《古今乐录》,皆声辞艳相杂,不可复分。"此即是其证。但是,据郑穆此引,智 匠这句话分明是针对汉鼓吹铙歌十八篇而言,并非是针对今鼓吹铙歌三首而 言。更何况,何谓声?何谓辞?智匠已说得非常清楚,《乐府诗集》卷二十六 引《古今乐录》曰:"辞者其歌诗也,声者若羊吾夷伊那何之类也。"羊、吾、夷、 何诸字并见汉鼓吹铙歌十八曲,可见智匠所说的声,其实就是歌词中的衬词 或语气词,它与歌词内容密切相关,可以说是歌词内容的一种延伸,这与记录 乐音的谱字完全是两回事。《古今乐录》所论声辞问题既然只是针对汉鼓吹 铙歌十八曲,并不涉及今鼓吹铙歌三首,那么,郭茂倩将《古今乐录》论汉鼓 吹铙歌十八曲的话移以说今鼓吹铙歌三首文字上的具体情况,就已经是明显 的错误了,如此,我们又怎么能把郭茂倩的这句话作为确定今鼓吹铙歌三首 乐谱形态的依据呢?不幸的是,逯先生和叶先生正是以这个并不可靠的依据 确定了今鼓吹铙歌三首为刘宋时诗曲相杂之口头乐谱。当然,在论证这个问 颞时,逯先牛还根据《道藏》三百三十册所载玉景山《步虚经・步虚吟》三首 之记谱方式,推断东晋之前就已运用诗曲相杂之口头乐谱,以此作为旁证。 从其论证过程来看,逯先生推断东晋之前就已运用诗曲相杂之口头乐谱应该 说是有些道理的,然而即使是如此,也未必就可以说明问题。这里面存在一 个更加错误的材料理解问题。我们上面说过,关于今鼓吹铙歌三首,就连生 活在那个时代的沈约都说不知其为"何代曲",则其不为刘宋时代创作的作 品可知,而逯先生竟将"今"字理解为"当今创作"之意,把今鼓吹铙歌三首看 做刘宋时代创作的作品。由于今鼓吹铙歌三首并非是刘宋时代创作的作品, 逯先生提供的这个旁证自然也就起不到证明今鼓吹铙歌三首为刘宋时代诗 曲相杂之口头乐谱的作用。这些情况表明,逯先生关于今鼓吹铙歌三首是刘 宋时代诗曲相杂的口头乐谱的结论,基本上是在错会了《宋书》和《古今乐 录》之意而又误信《乐府诗集》的情况下得出的,其不能成立也就是必然 的了。

对《宋书·乐志》及《乐府诗集》的误解,已造成了逯钦立、叶桂桐今鼓吹 铙歌三首为刘宋时代诗曲相杂的口头乐谱的说法不能成立,而叶桂桐在此基础上所展开的解读工作当然也就注定要成为不可能再有正确结果的事情。然而令人惊异的是,叶先生居然还是沿着这条错误的路径奋力把这项工作进行了下去,并且得到了自认为是很满意的结果。情况果真如此么? 窃以很值得商榷。首先,叶先生把三首诗中可视为声字的字剔除,然后再将余下的字作为歌词来训诂、解释,这个做法在这三首诗中其实是很难行得通的。就叶先生剔除的那些声字来看,基本上是在解与解之间上下相同且大部分呈对齐

重合状的文字,对此我们不能不产生这样的疑问,叶先生究竟是凭什么依据 来判断何为声字何为歌词的? 难道只有那些在解与解之间上下相同且大部 分呈对齐重合状的文字是声字,余下的那些不相同或不重合的文字就不是声 字? 再就叶先生析得的歌词来讲,也是让人疑窦从生,难以置信。如果说是 歌词,为什么在这么多的词句中竟无一句照字面能读得下去的歌词? 虽说是 有乐人水平低下、记录时多用错别字的原因,但也不至于会句句皆错、字字皆 误吧。再有,在《晚芝曲》九解157个字中,叶先生仅仅析得29个属于歌词的 字,各解最多的得5字,最少的得2字,照此各解根本就不能足其数,这能说 它们是歌词吗? 虽然叶先生也曾把这个原因归结于《晚芝曲》"并非是一首 完整的歌词",但这个说法并不符合实际,就《晚芝曲》的文字构成来看,1、2、 4、5、7、8 六解以"几令"始以"令吾"终,3、6、9 三解以"尊卢"始以"令吾"终, 且1、4、7解之间、2、5、8解之间、3、6、9解之间文字大部分呈上下对齐重合 状,这显然是一种有秩序、有组织的安排,中间绝无残缺的痕迹,我们怎么能 轻易说它不完整呢? 其次,叶先生将今鼓吹铙歌三首视为刘宋时代创作的作 品,认为《上邪曲》四解是晋铙歌《大晋承运期》的拟作,《晚芝曲》九解是汉鼓 吹铙歌《远如期》的拟作,而《艾张曲》三解则是晋铙歌《征辽东》的拟作,并以 它们作为参照来解释所得到的今鼓吹铙歌三首的歌词。且不论这已是叶先 生错会沈约之意将今鼓吹铙歌三首视为刘宋时代创作的作品而设计的一条 想当然的路径,即就常理而言,这条路径也是行不通的。《宋书・乐志》云: "郊庙乐章,每随世改。"既是"每随世改",各代所作词的词义必相差很远,我 们又怎么能够参照汉铙歌和晋铙歌的歌词词义来解释所谓刘宋时代创作的 今鼓吹铙歌三首的歌词词义呢?再次,叶先生在具体解释字词含义时,90% 以上的字都是运用音韵训诂之法,即以同摄、同呼、同等、同韵、同声调来指某 字为某字之借字。无可否认,中国文字中确有古音通假的现象,运用古音通 假也的确能解决一些疑难问题,但必须是在一定的条件和范围内进行,如果 随心所欲,就难免牵强附会。叶先生这样大范围地运用古音通假来解字释 词,这就给人留下这样的疑惑,难道中古时代的文字就这么少,少到居然要用 这么多借字才能够遭词造句,表情达意?倘古音通假随处可用的话,那么,世 上还有什么样的字词解不通的呢? 如此看来,叶先生在解释三首歌词时所感 到的"诘屈聱牙,难以索解",实不在于今鼓吹铙歌三首其为歌词之难如此, 而在于它们根本就非文辞可读之书。

二、今鼓吹铙歌三首的乐谱性质

今截吹铙歌三首最早见录于沈约的《宋书》,它究竟是诗曲合写的乐谱。 还是单纯的文字记声乐谱? 沈约应该是最知情的.因此他在《宋书》中对今 鼓吹铙歌三首所发表的那些意见是不由我们不重视的。遗憾的是,由于人们 对沈约话中的一些音乐术语不太熟悉,产生了诸多误解,所以并没有从中读 出相关的正确信息来。上引《律志序》云:"又案今鼓吹铙歌,虽有章曲,乐人 传习,口相师祖,所务者声,不先训以义。"何谓章曲?《初学记》卷十五引《韩 诗章句》曰:"有章曲曰歌,无章曲曰谣。"是章曲意为乐曲甚明。"训以义"之 "训"字,今人一般都解为"训诂"或"训释",此实大谬,这里的训字乃教诲之 别名、《说文》解云:"说教也。"段注曰:"说教者,说释而教之,必顺其理。"古 代称乐师教弟子,常用"训"字,徐幹《中论·谴交》云:"导之以五礼,训之以 六乐。"《晋书・乐志》云:"时又有散骑侍郎邓静、尹商善训雅乐,歌师尹胡能 歌宗庙郊祀之曲。"因误解"训"字为"训诂",于是人们又理所当然地将"义" 字解为"词义"之"义",以为就是指今鼓吹铙歌三首歌词的词义,其实不然, 此"义"字指"乐义",具体指声音法度和辞章合乐之义①。据此,这段话的意 思就是:今鼓吹铙歌三首现在虽然有这些声曲传了下来,但乐师教传弟子是 以口传声教的方式进行,在此过程中他们注重的只是乐曲声节的教传,而对 声音法度和辞章合乐之义却并不关心,所以在教传弟子时就只教乐曲之声而 不先教乐义,由于乐师在教传弟子时只教乐曲之声而不教乐义,因此今鼓吹 铙歌三首之章曲虽在,却无人能晓其乐义。这不是分明在告诉我们今鼓吹铙 歌三首见录时只是"有章曲"而无其歌词么?今鼓吹铙歌三首的这一情形, 沈约又曾在《乐志》"今鼓吹铙歌三首"题下作出了强调:"乐人以音声相传, 话不可复解。"按,句中的"话"字,郭茂倩径改为"训诂",逯钦立、今中华书局 校点本《宋书》亦从之作"训诂",这是十分错误的。此"话"字这里实指乐师 们所教的章曲,也即今鼓吹铙歌三首之文字,因是口传声教,故谓之话。"话 不可复解"的意思就是,今鼓吹铙歌三首的这些记录音声的文字代表的乐音 含义已无从了解。它针对的也是今鼓吹铙歌三首的章曲而言,并不是针对其 歌词之义而言。这不也是同样在告诉我们今鼓吹铙歌三首见录时仅仅只是

① 按,下引《汉书·艺文志》云:"汉兴,制氏以雅乐声律,世在乐官,颇能纪其铿锵鼓舞,而不能言其义。"《晋书·乐志》云:"旧京荒废,今既散亡,音韵曲折,又无识者,则于今难以意言。"《魏书·乐志》云:"但记其声折,而已不能知其本意。"其中的"义"或"意"字与此处的"义"字意思相同,均指声音法度和辞章合乐义,可证此处的"义"字并不指歌词之词义。

"有章曲"而已么?另外,沈约在《晚芝曲》九解题下的按语云:"汉曲有《远期》,疑是。"也是说明今鼓吹铙歌三首为单纯的文字记声乐谱的一条重要材料。沈约为什么要说《晚芝曲》"疑是"汉曲《远期》呢?这当然是因为《晚芝曲》只是有其章曲而无其歌词,而它的这些记录音声的文字所代表的乐音含义又无从了解清楚,在这样的情况下沈约才推断它的这个曲子为汉《远期》曲的曲子。

从沈约的记述中,我们固然明确了《宋书》载录的今鼓吹铙歌三首之文字为记声之谱字,但是,由于记述的简略,在一些具体的环节上我们仍然还有不甚明了的地方。首先是,为什么《宋书》载录的今鼓吹铙歌三首之文字就只是记声之谱字而不与歌词合写? 其次是,乐师是职业的演奏家,可为什么在教传弟子时就只教乐曲之声而不教乐曲之义? 再次是,沈约是当时有数的大文人,既能著史撰文,又曾参加过朝廷礼乐制度的建设,为什么竟然连这样的记声之谱字都不识了呢? 我想,在研究今鼓吹铙歌三首乐谱性质的过程中这应该是一些必须进一步弄清楚的问题,只有弄清楚了这些问题,我们对沈约的记述才会理解得更加具体和深刻,对今鼓吹铙歌三首的乐谱性质也才会了解得更为彻底。

考察中国古代音乐史,我们可以发现这样一种独特的现象,在统治者看 来,乐为"升平之冠带,王化之源本"①,是其政治意识形态的一个重要组成部 分,故历代礼乐相与并行,目的是安上治民、移风易俗。但是,真正对其进行 具体实施和操作的却不是制定礼乐的圣人和文人十大夫,而是专以其技为生 计、地位又十分低下的乐师或乐工。于是,乐谱的记写、演唱、演奏成了乐工 的专门技艺,而一般文人反而不大了解。就乐工这个阶层来讲,因所受文化 教育有限,他们的文化水平自不能和知书识礼的文人们相比,有的可能根本 就不识字,他们也许能很好地演唱或演奏某一首歌曲,但对音乐法度及辞章 合乐之义却并不一定能了解,这对那些雅乐歌词来说尤其如此。由于这个原 因,其师传方式也就带上了浓烈的民间色彩,这就是沈约所说的"口相师 祖",乐师通过口传声教把自己演唱或演奏某一首歌曲的方法传给弟子,弟 子又依此法传给下一代。偶有识字之乐师,把这些方法用自己的记录方式记 下来备忘,就成了曲谱。因对声音法度及辞章合乐之义并不一定能了解,他 们当然就只能教弟子以声节而不能教弟子以乐义了。然就乐义而言,却是另 外一种情形,它多为上层文人士大夫所掌握,制词、度曲及声音法度基本上都 是出于他们之手。这样、制词、度曲的上层文人十大夫和演唱、演奏的乐工几

① 魏徽:《隋书》,第285页。

乎就是在各司其职,只有在演出的时候,乐工才依曲而演奏,依曲而唱词,达 到了词与曲的合一。在平时,则曲谱是曲谱,歌词是歌词,并不合写为歌谱而 同居一处。《汉书・艺文志》所载《河南周歌诗》七篇、《河南周歌声曲折》七 篇及《周谣歌诗》七十五篇、《周谣歌诗声曲折》七十五篇之名目就是这一事 实的一个很好的证明,从中可以看出,这些乐章辞和声是分开来记录的,正如 萧涤非所言:"辞是辞,声是声,不相混也。"①这反映出当时词作者与演出者 之间的确不是一个紧密联系的环节。余冠英研究古乐府歌词时也曾发现: "古乐府重声而不重辞,乐工取诗合乐,往往随意并合裁剪,不问文义。"②之 所以会出现这种现象,当然是因为作词者不能演唱、演奏,而能演唱、演奏的 乐工又不懂词义的缘故,在歌词与乐曲不能相合时乐工就只好将其割裂以就 声节了。中国音乐史上这种独特现象的形成,与封建制度下的行业尊卑观念 不无关系,沈约在论及声律问题时就曾对此有过透露,他说:"此(指四声)盖 曲折声韵之巧,无当于训义,非圣哲立言之所急也。"③表明那个时代通于乐 义的文人十大夫是看不起专以曲折声韵之巧为生的乐工的。而生活在封建 末世的江永对这种行业尊卑观念及其弊端更是给予了公开的揭露,他说,当 时的十大夫"既未尝肆其事,又鄙伶工为贱伎,不足与谋,则亦安能深知乐中 之曲折哉? 判雅俗为二途,学士大夫不与伶工相习,此亦从来作乐者之通患 也"④。"判雅俗为二途"的结果,无疑给曲谱和歌词的亡佚以及今后的难于 读解埋下了极大的隐患。当一个王朝分崩离析之时,这一隐患也就随之而爆 发了。首先,乐工的奔遁和丧亡,导致了其口传曲谱的永远消失,此时则词失 其声折。其次,由于典籍的焚毁,此时声折不唯失其词,也失其声音法度。即 或有幸存的乐工或记声之曲谱,一因非职之所在,师之不传;二因文化水平 低,对歌曲的声音法度及辞章内涵不一定能了解,自然也就说不出此曲谱之 曲义为何。再次,这些记声之曲谱并不是以音乐界统一的记谱方式形成的, 完全是乐师各用其法,此乐师未必就读得懂彼乐师所记之谱。所以战乱之后 虽有记声之曲谱在,若非其师之所传,则不能读懂,这样,又造成了一些记声 之曲谱的无法读解。翻开史籍,中国音乐史上的这种灾难可谓不绝于书,比 如,经过秦末的一场长达数十年的改朝换代的战争之后,秦王朝的音乐机关 就遭到了毁灭性的打击,当兵燹之后汉王朝重新制定礼乐、网罗放佚乐章时 就遇到了这样的麻烦。《汉书・艺文志》云:"汉兴,制氏以雅乐声律,世在乐

① 萧涤非:《汉魏六朝乐府文学史》,第51页。

② 余冠英:《古代文学杂论》,北京:中华书局 1987 年版,第 148 页。

③ 萧子显:《南齐书》,第900页。

④ 江永:《律吕新论》卷下,《景印文渊阁四库全书》第220册,第545页。

官,颇能纪其铿锵鼓舞,而不能言其义。"以制氏世在乐官,对家传雅乐居然不能言其义而只能纪其铿锵鼓舞,固然其祸首在兵燹,但与乐师平日只记音声而不问乐义、文人但知辞章而不预演出的行业尊卑观念不无关系。永嘉乱后,在整理散亡乐章时也遇到了同样的麻烦,所以太常贺循对此不无感慨:"旧京荒废,今既散亡,音韵曲折,又无识者,则于今难以意言。"①这则是由乐师各用其法记其谐而造成的有谐不能识的尴尬。其后南北分裂,五胡乱华,"乐人传习旧曲,加以讹失,了无章句","但记其声折,而已不能知其本意"②的情况更是屡见不鲜,这里就不再赘述。由社会动乱所造成的乐工"但记其声折,而已不能知其本意"。给后世乐坛带来的不良影响是巨大的,陈旸《乐书》卷一百六十就曾对此作过沉痛的总结:"自乐工奔遁,郑卫交兴,历代伶人,多忘其意。是以宗庙之曲,大略犹存;宴饯军宾,其事多丧。或在芳晨美景,反为穷冬凄怆之声;或人对嘉客欢娱,反作羁孤怨别之状;或歌采桑之曲而诵山居即事之篇;或咏边塞愁苦之歌而奏宴乐欢游之什:流风习俗,恬不为怪。是不知乐与情异,辞将事乖。"所谓"乐与情异,辞将事乖",正是灾难深重的古代宫廷音乐文化畸形发展的一个写照。

弄清楚了这些史实,我们回过头来再看沈约在《乐志》中对今鼓吹铙歌三首所作的说明,也就十分容易理解和接受了。很清楚,今鼓吹铙歌三首所载文字之所以只是记声之谱而不与歌词合写,其根源就在于乐师平日只记音声而不问乐义、文人但知辞章而不预演出所造成的辞章与章曲的别居。至于乐工为什么在教传弟子时只教乐曲之声而不教乐曲之义?根本上就是当时音乐界"判雅俗为二途"所致,文人士大夫职在乐义,而乐工职在声音,且乐工文化水平不高,未必能知乐义,因此乐师平日在教传弟子时只能教乐曲之声而不能教乐曲之义。而今鼓吹铙歌三首所载文字作为记声之谱字之不可解,又在于乐人当时记写乐谱是各以其法,并无一定之制。前之乐人不在,后之乐人自然就无法读懂了,乐人无法读懂,沈约当然就更不能读懂了。

在此我们还必须指出的是,上引《律志序》中沈约还说过这样一句话: "今乐府铙歌,校汉魏旧曲,曲名时同,文字永异,寻文求义,无一可了。"今天 尚有学者把它作为今鼓吹铙歌三首文字中有歌词的依据,这也是理解上的错 误。从行文上我们应该看得出来,这句话说的是今乐府铙歌,而不是今鼓吹 铙歌。沈约既在文中把它与今鼓吹铙歌并列而论,就说明二者并不是一个东 西。今乐府铙歌作为歌词是"寻文求义,无一可了",但今鼓吹铙歌三首却不

① 房玄龄等: 《晋书》, 第697页。

② 魏收: 《魏书》, 北京: 中华书局 1974 年版, 第 2843 页。

像它一样有文辞可读。

三、今鼓吹铙歌三首之文字即汉鼓吹铙歌《上邪》、《晚芝》 及《艾而张》之曲谱

在进一步的考察中我们发现,今鼓吹铙歌三首分别题曰《上邪曲》、《晚 芝曲》和《艾张曲》,其中《上邪曲》、《艾张曲》之名同于汉鼓吹铙歌十八曲之 《上邪》、《艾而张》,二者同属鼓吹铙歌,曲名又完全相同,这是否意味着它们 之间存在着某种关系呢?

要弄清楚这个问题,就必须先对今存汉鼓吹铙歌十八曲歌词形成及曲名 来源的一些情况作深入的研究。

可以肯定地讲,今存汉鼓吹铙歌十八曲之乐曲并非汉代所创,其最初的曲名也不是今所称《上邪》、《艾而张》之类。鼓吹铙歌本为军乐,源自古昔,这一点《宋书·乐志》引蔡邕《礼乐志》说得极其明白:"军乐也,黄帝岐伯所作,以扬德建武,劝士讽敌也。"而其最初的曲名,按《旧唐书·音乐志》及《新唐书·仪卫志》的记载,其挧鼓十曲有《警雷震》、《猛兽骇》、《鸷鸟击》、《龙媒蹀》、《灵夔吼》、《雕鹗争》、《壮士怒》、《熊罴吼》、《石坠崖》、《波荡壑》,与今存汉鼓吹铙歌二十二个曲名无一重合,此说明今所称《上邪》、《艾而张》之类曲名并非是原曲名,而是汉代重新命名的。

鼓吹铙歌在古既有旧曲名,为何汉代使用时又不用旧曲名而要更之以新的曲名呢?

这又不能不从汉鼓吹铙歌十八曲的名实相异说起。我们知道,源自古昔的鼓吹铙歌本为军乐,但今存歌词内容却十分庞杂,并非都咏军旅之事,与蔡邕所言明显不符。这究竟是什么原因呢?自明清以来学者作过很多推测。朱乾《乐府正义》说:"《汉铙歌》十八曲并不言军旅之事,何缘得为军乐?然则《铙歌》本军乐,而十八曲者,盖汉曲失其传也。缘汉采诗民间,不曾特制凯奏,故但取《铙歌》为军乐之声,而未暇厘正十八曲之义。……"庄述祖《汉短箫铙歌曲句解》说:"短箫铙歌之为军乐,特其声耳,其词不必皆序战阵之事。"张玉榖《古诗赏析》说:"今十八曲中,可解者少,细寻其义,亦绝无《古今注》所云扬德建武,讽敌劝士者,不知何以谓之《铙歌》也。岂当时军中奏乐,只取声调谐协,而不及其声邪?"诸家所言,基本上是出于推测,其难于被认同是显然的。其实,这并不是一个十分费解的问题,只要我们对铙歌的源流、演变作历史的考察,是不难弄清楚的。如前所说,中国音乐史上有一个非常独特的现象,这就是乐师平日只记音声而不问乐义、文人但知辞章而不预演出。

造成了辞章与章曲的别居,这无疑给曲谱和歌词的亡佚以及今后的难于读解 埋下了极大的隐患,一旦社会革故鼎新,礼崩乐坏,灾难也就随之发生了。汉 鼓吹铙歌十八曲之歌词内容之所以与其作为军乐的章曲性质严重不符.根本 上就是这种灾难的结果。根据前引蔡邕的话,我们可以清楚地了解到,汉鼓 吹铙歌十八曲的最早形态本就是军乐,其歌词内容与章曲一体,就是"扬德 建武,劝士讽敌",到了汉代之所以变成曲与词直相抵忤的状态,当然是历经 战乱之后,其"扬德建武,劝十讽敌"的歌词已全部散佚,劫后余生的乐师们 "但记其声折,而已不能知其本意",在这样的情况下,当要使用这些旧曲时 就只好是另填新词了。然则时人既知其为军乐之声折,词作者为什么又不作 "序战阵之事"的歌词而非要作些多与干戈战阵几乎无关的歌词相配呢?关 于这个问题、《北堂书钞》卷一百三十所引孙毓《东宫鼓吹议》道出了其中原 委:"鼓吹者,盖古之军声,振献捷之乐也,施于时事不当。后因以为制,用之 道路焉。所以显德明功,振武和众,求使后世无忘其章,率而合宜者也。"又 曰:"礼乐之教,义有所指,给鼓吹以备典章,出入陈作,用以移风易俗。"孙毓 的话表明,汉帝国之所以没有依前代之例用其为军乐,主要是因为天下既定, 国家无事,此时再用军乐施于时事,已是极为不妥,于是才为它们的使用订立 了一个制度,规定用于道路和期会,"用以移风易俗"。这样做的用意就是为 后世垂范,使他们既不忘记这些旧铙歌章曲,也要知道历代"不相复乐","各 因时官"①的道理。既有制度规定其用途,词作者当然就不能再违背制度去 写"序战阵之事"的歌词以合乐了。由此可见,今存汉鼓吹铙歌十八曲之所 以名实相异,正是这个制度规定使然。因此可以这样说,本为军乐的旧鼓吹 曲在汉因不合施于时事而导致了其用途的转变,而正是其用途的转变催生了 与干戈战阵几乎无关的新铙歌歌词。了解了鼓吹铙歌演变的这样一个历史 过程,我们对汉代使用鼓吹铙歌时为何不用其旧曲名而更之以新的曲名也就 很容易理解了。很显然,所谓历代"不相复乐","各因时官",并不只是对旧 乐歌词更新提出的要求,同时也是对旧曲曲名更新提出的要求。《汉书・礼 乐志》所载高祖改乐名一事就是对此最好的诠释:"《文始舞》者, 曰本舜《招 舞》也,高祖六年更名曰《文始》,以示不相袭也。"可见曲名的更新乃是出于 新兴统治者在政治上的一种需要,"示不相袭"的意图就是希望以此明禅代 之迹,著一代之始,所以汉鼓吹铙歌十八曲在创制了新的歌词之后,其曲名的 更新也就是必然的事。当然,新曲名的命名也绝不是随意的,而是要遵循一 定的习惯和规范的。按照《诗经》以来通行的做法,一般是去旧曲之辞章,留

① 班間:《汉书》,第2400页。

其章曲,另作新的辞章而合之,而曲名也不用其旧,乃从新辞章中取词以名之。所以《晋书·乐志》说:"虽诗章辞异,废兴随时,至其韵逗留曲折,皆系于旧。"《隋书·音乐志》在谈到梁初所用《凯容》、《宣业》之舞时也说:"故知乐名虽随代而改,声韵曲折理应常同。"就今存汉鼓吹铙歌十八曲的实际来看,其曲名的命名也正是按照这个做法进行的,比如《上邪》之曲名,就取自新作歌词的首两字"上邪",《艾而张》之曲名,就取新作歌词的首三字"艾而张",其余十六曲曲名,也同样是取首句的前二字或前三字而得。

知道了汉鼓吹铙歌十八曲歌词形成及曲名来源的情况,我们对今鼓吹铙 歌三首中的《上邪曲》、《艾张曲》与汉鼓吹铙歌十八曲中的《上邪》、《艾而 张》之间存在着什么样的关系就再也清楚不过了。按照上古曲名从新辞章 中取词以名之的习惯和规范,今鼓吹铙歌三首中的这两个曲子既名曰《上邪 曲》、《艾张曲》、自然取自首句前几字为"上邪"、"艾而张"字样的歌词中,而 首句前几字为"上邪"、"艾而张"字样的歌词,显然就是汉鼓吹铙歌十八曲 《上邪》、《艾而张》之歌词而非其他。所以《上邪曲》、《艾张曲》之名下另有 歌词已绝无可能,如果说是另有歌词,那它们的曲名肯定就不是《上邪曲》、 《艾张曲》了,汉以后各代鼓吹铙歌创作的实际表明,新作的铙歌歌词一般也 是不用旧曲名,仍然还是依前代之例从新歌词中取词以名之。就以《上邪》 和《艾而张》两曲为例,魏缪袭作新词时《上邪》曲名改为《太和》、《艾而张》 改为《获吕布》,至晋傅玄作新词时又将《上邪》改为《大晋承运期》、《艾而 张》改为《征辽东》,这些曲名全都是从所作新词中取词以名之。因此我们完 全可以肯定,今鼓吹铙歌三首中《上邪曲》和《艾张曲》的文字其实就是今存 汉鼓吹铙歌十八曲中《上邪》和《艾而张》歌词的曲谱,汉人不过是将它们分 开来记写罢了。至于这两个曲谱的记写时间,大概就在西汉武帝时期,因这 两个曲谱是和武帝元封二年(前109)夏六月稍后创作的《晚芝曲》(详下考) 记写在一起的。

关于《晚芝曲》,照沈约的推测,其曲谱就是汉食举乐《远期》的曲谱,但根据我们下面的考察,沈约的这个推测可能不确。《远期》即《远如期》,为汉鼓吹铙歌第十七曲,写汉宣帝甘露三年(前51)匈奴呼韩邪单于来朝,其事在历史上有明确的记载。《汉书·匈奴传》云:"单于正月朝天子于甘泉宫,汉宠以殊礼,位在诸侯王上。……礼毕,使使者道单于先行,宿长平。上自甘泉宿池阳宫。上登长平,诏单于毋谒,其左右当户之群臣皆得列观,及诸蛮夷君长王侯数万,咸迎于渭桥下,夹道陈。上登渭桥,咸称万岁。单于就邸,留月余,遣归国。"《晚芝曲》歌词今虽不存,其内容已难知,不过,我们根据史书的一些相关记载,还是可以考知其大概的。按照上古曲名取自所属歌词的习惯

和规范、《晚芝曲》曲名"晚芝",其歌词中就必有"晚芝"的字样,内容也当与 芝瑞相关。考《史记》、《汉书》及《宋书》所载汉代芝瑞、有西汉武帝元封二年 夏六月甘泉宫内产芝九茎连叶,宣帝元康四年(前62)金芝九茎产于函德殿 铜池中,东汉明帝永平十七年(74)春芝生前殿,桓帝建和元年(147)四月芝 草生中黄藏府凡四事。汉鼓吹铙歌作于西汉,因此,东汉明帝永平十七年及 相帝建和元年四月芝瑞就不是《晚芝曲》所歌,西汉武帝元封二年夏六月及 宣帝元康四年芝瑞才可考虑是《晚芝曲》所歌。而在汉鼓吹铙歌十八曲中, 已有《上陵》一曲歌宣帝元康四年芝瑞,所以《晚芝曲》所歌只有可能是武帝 元封二年夏六月芝瑞。据《史记·孝武本纪》,武帝元封二年夏六月,"有芝 牛殿防内中,天子为塞河,兴通天台,若有光云。乃下诏曰:甘泉防生芝九茎, 赦天下,毋有复作"。文人于是作《芝房歌》以记其瑞,《芝房歌》即《汉郊祀 歌》之《齐房》。芝瑞之含义、《史记》集解引如淳曰:"《瑞应图》云:王者敬事 耆老,不失旧故,则芝草牛。"《晚芝曲》既题名"晚芝",当然是取"王者敬事耆 老,不失旧故"之义,其歌词内容自然也不外乎于此。故《晚芝曲》歌词和《芝 房歌》一样, 应是同歌元封二年夏六月芝瑞之事, 其创作年代就在元封二年 夏六月稍后。因汉鼓吹铙歌之有《晚芝曲》,就表明《古今乐录》所言汉鼓吹 饶歌有二十二曲,不过是收汉鼓吹铙歌之残遗,其数量实不止二十二曲,《晚 芝曲》就属曲在词亡而不被史家所注意者。《晚芝曲》既属汉鼓吹铙歌,且早 出于宣帝甘露三年时所作之《远如期》,所以其所用乐曲与《远如期》就难说 是同一个,它最有可能用的是另外一支古铙歌乐曲。至此我们就可以得出这 样的结论,今鼓吹铙歌三首中的《晚芝曲》就是汉代所作的今所称鼓吹铙歌 二十二曲之外的另一首亡佚的鼓吹铙歌《晚芝》歌词的曲谱,这个曲谱的记 写应在乐人以新歌词合乐之后不久,即武帝元封二年至三年之间。

四、今鼓吹铙歌三首之记声文字蠡测

今鼓吹铙歌三首是以文字的形式记录音声的乐谱,怎样理解这些文字所代表的音乐含义呢?老实说,古今并无可资参考的案例,这里只是根据乐谱本身及现存相关文献透露的消息做一些粗略的分析,至于对它们进行彻底的破译,则请待高明。

曹道衡认为:"现在我们看沈约所记的'今鼓吹铙歌',文字虽不可解,但 其中多有'乌'、'吾'、'姑'、'路'、'卢'、'几'等音,当即模仿吹奏箫笳等乐 器之声,这本是声调,所以无可训释。"①笔者以为,曹先生的这个推测很可能不确。如果把这些文字看做是模仿吹奏箫笳等乐器之声,那今鼓吹铙歌三首中的这些文字到底是一般的形容文字呢,还是供乐工使用的乐器谱?倘是形容文字,作者对吹奏箫笳等乐器之声大可不必如此按声模仿,他完全可以以文学家的手法把它描摹得更加生动而精彩。倘以模仿之声为乐谱,就更讲不通了,乐谱本是为演员提供演唱演奏之法的,世上哪有以模仿吹奏箫笳等乐器声音的文字作为乐器谱的?实际上,我国的乐器谱在上古是有案例可查的,《礼记·投壶》就曾录有两个鼓谱,可以帮助我们了解上古乐器谱究竟是什么样的形态。



郑玄注云:"此鲁薛,击鼓之节也。圈者击鼙,方者击鼓,古者举事,鼓各有节,闻其节则知其事矣。""投壶之鼓半射节者,投壶射之细也。"孔颖达疏云:"此鲁薛,击鼓之节也。圈者击鼙,方者击鼓者,以鼓节有圜点,有方点。故以为圈者击鼙,方者击鼓,若频有圜点,则频击鼙声,每一圜点则一击鼙声。若频有方点则频击鼓声也。但记者因鲁薛击鼓之异,图而记之。但年代久远,无以知其得失。射谓燕射者,以此射与投壶相对,用半鼓节为投壶,用全鼓节为射礼。"从这两个鼓谱可以看出,他们的形态是文字加符号,是对演出方式的一种规定和指示,而并非是描摹鼓声。又,《晋书·律历志》荀勖问协律中郎将列和曰:"笛有六孔,及其体中之空为七,和为能尽名其宫商角徵,孔调与不调?以何检知?和辞:先师相传,吹笛但以作曲相语为某曲,当举某指,初不知七孔尽应何声也,若当作笛,其仰尚笛工,依按旧像讫。但吹取鸣者,初不复校其诸孔调与不调也。"是知当时笛谱的形态,也是以"像"即图谱方式记写的,和上举鼓谱相同,所以曹先生的推测是不大靠得住的。

愚以为,今鼓吹铙歌三首之文字应就是古代文献中常说的声曲折,声曲 折又名曲折、声折、韵逗曲折或声韵曲折,为古代乐谱之专名。关于声曲折的 形态,《礼记·乐记》孔颖达疏云:"云曲直,歌之曲折也,言为歌之体,其声须 有曲时,有折时,故云歌之曲折也。"说明声曲折就是供演唱或演奏而使用的

① 曹道衡:《试论"铙歌"的演变》,《中国社会科学院研究生院学报》1994 年第 3 期。

曲谱,上举《汉书·艺文志》所载《河南周歌声曲折》七篇、《周谣歌诗声曲折》七十五篇就是其类。然则声曲折的记写方式又当如何呢?《乐书》卷一百五十七云:"古者大曲咸有辞解,前艳后趋,多至百言。今之大曲,以谱字记其声折,慢迭既多,尾遍又促,不可以辞配焉。"此又说明声曲折是以文字方式记写的,并不与歌词合写。今鼓吹铙歌三首之文字中既无歌词,又以文字方式记写,显然合于声曲折的形态。

那么,今鼓吹铙歌三首中的这些文字所表示的乐音含义又是什么呢?

我们先来看看古代文献中的一些相关记述,《汉书·杨恽传》曰:"家本秦也,能为秦声。妇,赵女也,雅善鼓瑟。奴婢歌者数人,酒后耳热,仰天捬缶,而呼乌乌。其诗曰:'田彼南山,芜秽不治,种一顷豆,落而为萁,人生行乐耳,须富贵何时。'"从这条材料里可以看出,"乌乌"明显是此诗乐谱中的音符,大概它是常用音符,故后来的一些文献常常提起它。《水经·济水二》云:"昔齐侯登望,晋军畏众而归。师旷、邢伯闻乌乌之声,知齐师潜遁。"孙楚《韩王台赋》曰:"优倡角乌乌之声,蛾眉戏白雪之舞。"与此相同的还有"邪许"或"邪呼",《淮南鸿烈》云:"翟煎对曰:今夫举大木者,前呼邪许,后亦应之。此举重劝力之歌也。"《南史·曹景宗传》云:"于宅中使人邪呼。""邪许"同"邪呼",也应是字谱中代表一定乐音含义的音符,乐人按之而歌唱、演奏。在今鼓吹铙歌三首的文字中,"乌"、"邪"、"呼(同许)"字并有,如《上邪曲》就有12个"乌"字,《艾张曲》就有3个"邪"字和3个"呼"字,其性质应与之相同。"乌乌"和"邪呼"既是从乐人口中呼之而出,那么,这种字谱的特点就应该是以字之声记配相同或相似的乐声,读谱实际上是在读谱字,以字声寻唱乐声。这样,谱字就兼有了音符和唱名的功能。

事实上,通过对今鼓吹铙歌三首文字本身的考察,我们也可以发现它们所具有的这一个特征。《上邪曲》四解计 137 字,《晚芝曲》九解计 157 字,《艾张曲》三解计 80 字,合计共 374 字。其中重复字 315 个,非重复字 59 个。重复字 315 个简其重复,实得 50 个。而在这 50 个字中,重现频率 10 次以上的分别是"吾"31 次,"令"30 次,"乌"18 次,"来"16 次,"几"13 次,"卢"、"诸"、"子"12 次,"尊"10 次。这么高的重现频率说明了什么问题呢?它说明只有在这些文字是代表一定乐音含义成为音符或唱名的条件下才会是如此。

在了解了今鼓吹铙歌三首的文字是一种记录乐音的音符或唱名之后,再 作仔细观察,我们还可以发现其作为记声之谱的其他几个重要的特征。

一是《上邪曲》四解与《艾张曲》三解其文字在解与解之间大部分呈上下对齐重合状,而《晚芝曲》九解则是在1、4、7解之间,2、5、8解之间,3、6、9解之间文字大部分呈上下对齐重合状。这样的组织结构在音乐创作中是否能

说明乐曲创作者的构思呢?我们知道,在音乐创作过程中,为了使音乐主题和形象深入人心,突出特点,人们常常将主题或主要乐段作多次出现,其连续出现称为重复,间隔出现称为再现。《上邪曲》四解与《艾张曲》三解其文字在解与解之间大部分呈上下对齐重合状,其实就是重复的旋律形态的一种表现,而《晚芝曲》九解的文字隔句大部分呈上下对齐重合状,则是再现的旋律形态的一种表现。

二是《上邪曲》四解计137字、《艾张曲》三解计80字,而与之相配的铙 歌十八曲之《上邪》和《艾而张》歌词都是35字.比曲谱用字少了很多,这说 明其词曲结合形态为一字多音。今鼓吹铙歌三首这种一字多音的词曲结合 形态,又可在陆机《鼓吹赋》对鼓吹演奏的描写中得到印证:"原鼓吹之攸始, 盖禀命于黄轩。播威灵于兹乐,亮圣器而成文。骋逸气而愤壮,绕烦手乎曲 折。舒飘飖以遐洞,卷徘徊其如结。及其悲唱流音,怏惶依违,含欢嚼弄,乍 数乍稀。音踯躅于唇吻,若将舒而复回。鼓砰砰以轻投,箫嘈嘈而微吟。咏 《悲翁》之流恩,怨《高台》之难临,顾穹谷以含哀,仰归云而落音。节应气以 舒卷,响随风而浮沉。马顿迹而增鸣,士嚬蹙而沾襟。若乃巡郊泽、戏野垌、 奏《君马》,咏《南城》。惨《巫山》之遐险,欢《芳树》之可荣。"一般说来,一字 多音的词曲结合形态是最具抒情性的,所谓"快惶依违"、"乍数乍稀"、"舒飘 飖以遐洞,卷徘徊其如结"云云,形容的即是鼓吹乐激烈奔放的音乐情感,能 把这种音乐情感表现得如此充分的,自非一字多音的词曲结合形态不能。 汉、晋旧曲自唐以后多失传,其词曲结合到底是一声叶一字还是多声叶一字? 后人有过不少推测和争议,据朱熹《仪礼经传通解》,宋人赵彦肃曾传唐开元 旧曲《风雅十二篇诗谱》,其词曲结合形态为一字叶一声,而朱熹对此颇感怀 疑,辩之云:"窃疑古乐有唱有叹,唱者,发歌句也;和者,继其声也。诗词之 外,应更有迭字散声以叹发其趣,故汉晋之间旧曲既失其传,则其词虽存而世 莫能补,为此故也。若但如此谱直以一声叶一字,则古诗篇篇可歌,无复乐驰 之叹矣。夫岂然哉?"①清胡彦升以为:"古乐记言曲直者,歌之曲折也;言嗟 叹者,谓和续之也。若直以一声叶一字,无曲折之节,无和续之声,岂复成 乐?"②江永也认为:"今按歌以永言,固当延引其声,抑扬宛转以发其趣,若但 一字一声,是谓诵诗,非歌诗也。"③朱熹、胡彦升、江永以常理测之,谓古曲词 曲结合的形态未必都是一声叶一字,这的确是大学问家非凡的见识。遗憾的

① 胡彦升:《乐律表微》卷四,《景印文渊阁四库全书》第220册,第427页。

② 同上。

③ 江永:《律吕阐微》卷十、《景印文渊阁四库全书》第220册、第685页。

是,他们并没有发现这样一个多声叶一字的案例,我们今天发现了这块沉埋在《宋书·乐志》中一千多年的"活化石",也总算是可以告慰这三位为此付出艰辛的先贤了。

三是在《上邪曲》四解中,第一解的开头三个字是"大竭夜"、第二解的开头三个字是"应龙夜"、第三解的开头三个字是"诗则夜"、第四解的开头三个字是"伯辽夜",由这四个字组中的"夜"字,不禁让人想起周旧曲《武宿夜》之名,《礼记·祭统》云:"夫祭有三重焉,献之属莫重于裸,声莫重于升歌,舞莫重于武宿夜,此周道也。"郑玄注:"武宿夜,武曲名也。"孔颖达疏:"皇氏云:师说书传云武王伐纣至于商郊,停止宿夜,士卒皆欢乐歌舞以待旦,因名为武宿夜。其乐亡也。熊氏云此即大武之乐也。"朱熹解《酌》诗云:"然此诗与《赉》、《般》皆不用诗中字名篇,疑取乐节之名如曰《武宿夜》云尔。"①按:孔颖达引皇侃疏实有望文生义之嫌,朱熹言《武宿夜》为乐节之名倒不失为一个可取的说法。《上邪曲》四解这些字组的共同之处都是三个字,且最后一个字都是"夜"字,这样的文字构成与《武宿夜》三字十分相类,因此"大竭夜"、"应龙夜"、"诗则夜"及"伯辽夜"很可能就如《武宿夜》一样,为《上邪曲》中乐节之名。若是,则今鼓吹铙歌三首中的这些文字就不仅仅是表示音符或唱名那样简单了,其代表的音乐含义肯定就更为丰富和广阔。当然,这只是一个推测,姑志于此备考。

四是《上邪曲》分四解、《晚芝曲》分九解,《艾张曲》分三解,每解单列一行,这说明一解就是一部乐曲的一个章节。这样,《上邪》歌词9句35字就要分四个乐节来演唱,《艾而张》歌词8句35字就要分三个乐节来演唱,《晚芝曲》歌词已亡,但它分九个乐节来演唱却是肯定的。以往我们对"解"这一概念的理解,基本上是从歌词的角度来认识的,从今鼓吹铙歌三首中我们终于明白了"解"其实是一个音乐上的概念,它与歌词的关系是乐章和辞章的关系,正如王僧虔所说:"作诗有丰约,制解有多少。"②

如前所言,今鼓吹铙歌三首之文字为汉代记写的古谱,且又是"口相师祖"、"以音声相传",民间色彩极为浓厚,所以要求它们具备更多的音乐元素是不现实的。从以上的分析来看,这三个乐谱记录的基本上只是乐曲的骨干音,节奏、拍子等元素可能没有反映出来,大概这些东西乐师是记在心里秘而不宜的,非其子弟不传。这一点颇类于今天民间乐人教传弟子的方式,他们的乐谱就只是记录骨干音的基本谱,俗称"老本谱",乐曲的其他元素如节奏

① 朱熹:《诗经集传》卷八,《景印文渊阁四库全书》第72册,第899页。

② 郭茂倩:《乐府诗集》卷二十六引,第376页。

的长短、快慢,调子的高低,则是靠口传心授,并不在乐谱上显示。

五、结 语

汉代以前的乐谱,目前所见唯有《礼记·投壶》载录的两个鼓谱(见上录),而自此以后至梁代丘明的《碣石调·幽兰》文字谱,中间就再未见有流传下来的乐谱。汉代记写的今鼓吹铙歌三首之文字谱的发现,可以说是填补了中间这段空白,这在中国诗歌及音乐文化史上无疑具有重要的意义。

作为实物文献,今鼓吹铙歌三首之文字谱是无比珍贵的。通过对它们进行研究,我们将会了解音乐史上许多过去因材料的缺乏而无法认识清楚的问题。比如,见于汉代文献中的"声曲折"究竟是什么东西?到目前为止,人们都还在为此争论不休。有了今鼓吹铙歌三首之文字谱,终于使我们明白了汉代的声曲折是什么样的形态,而这场争论似也可以休矣。再如,汉代的乐谱是词曲合写还是词曲分开记录的问题,班固《汉书·艺文志》的记载固然透露了一些消息,但可惜的是我们一直未有实物证明,有了今鼓吹铙歌三首之文字谱,这个问题也就得到了彻底的解决。更为重要的是,今鼓吹铙歌三首之文字谱的发现,为中国上古诗歌与音乐关系的研究提供了一个非常重要的案例。由于古代乐歌章曲之失,后来的研究者知词而不知音,研究上造成诸多缺陷,正如颜师古所指出的那样:"礼乐歌诗,各依当时律吕,修短有节,不可格以恒例。读者茫昧,无复识其断章,解者支离,又乃错其句韵。遂使一代文采,空韫精奇,累叶钻求,罕能通习。"①今鼓吹铙歌三首之文字谱的发现,师古所说的这种极为尴尬的研究局面就可能会被打破,由此将拓展人们的视野,改变对过去很多问题的看法。

今鼓吹铙歌三首的研究是一项极艰苦而漫长的工作,本文确定今鼓吹铙歌三首为汉代记写的文字谱,并考订其中的《上邪曲》和《艾张曲》的文字就是今存汉鼓吹铙歌十八曲中《上邪》和《艾而张》歌词的曲谱,只是整个研究过程中迈出的极小一步,从乐谱中去找回业已沉响千余年的古代音声,才是最为艰巨的工作。本文对今鼓吹铙歌三首之文字所表示的乐音含义的分析研究,只是在力所能及的范围内做了自己的工作,抛砖引玉而已,至于要对它们进行彻底的破译,则期待于世之知音君子。当然,这条道路肯定是艰难而漫长的,不过,相信人类的智慧,总有一天,千年鼓吹乐会重新在舞台上奏响的。

① 颜师古:《汉书·叙例》,班固《汉书》,第2页。

《宋书・乐志》铎舞歌诗二篇考辨

《宋书·乐志》所载铎舞歌诗二篇,即《圣人制礼乐篇》和傅玄所作《云门篇》。其中,《圣人制礼乐篇》一篇"声词杂写,不可复辨"①,古来莫有解者。1945年,逯钦立将两篇对比,发现二者之间有不少字是相对应的,"悉大同而小异"②,因此认为《云门篇》是傅玄直接改易《圣人制礼乐篇》而来。后来孙楷第作了更为细致的研究,发现《圣人制礼乐篇》中"有许多与第二篇(即《云门篇》)有关的字。在这些有关的字中,有的是字完全相同,有的字形相近,有的字音相近,有的字意相近"③,于是认定二者为同一篇,以为《圣人制礼乐篇》的不过是"带声谱的傅玄辞"④而已。逯钦立、孙楷第对《圣人制礼乐篇》的破译无疑是成功的,但是他们对两篇作品关系的认定却有待商榷。另外,二位先生虽然读出了《圣人制礼乐篇》的大部分歌词⑤,但仍有少部分未及读出,笔者用楷第先生的方法将余下的歌词读出,倘若把它们与逯、孙二位先生读出的词句合在一起,即可完成对汉曲《圣人制礼乐篇》的复原,写出其乐诗和徒诗的形态。而根据所复原的《圣人制礼乐篇》,我们就可以进一步探讨它在内容和演出形态等方面的一些问题。

一、汉曲《圣人制礼乐篇》歌词复原

《宋书·乐志》所载铎舞歌诗两篇如下:

圣人制礼乐篇

昔皇文武邪 弥弥舍善 谁吾时吾 行许帝道 衔来治路万邪 治路万邪 赫赫 意黄运道吾 治路万邪 善道明邪金邪 善道 明

① 郭茂倩:《乐府诗集》,第784页。

② 逯钦立:《汉魏六朝文学论集》,第105页。

③ 孙楷第:《沧州集》,第482页。

④ 同上书,第481页。

⑤ 按,逯钦立先生的文章成于1945年,孙楷第先生的成于1947年,孙文后出,已尽包逯说,且较逯说为详,故本文所举,只标孙说。

邪金邪帝邪 近帝武武邪邪 圣皇八音 偶邪尊来 圣皇八音 及来 义邪同邪 乌及来义邪 善草供国吾 咄等邪乌 近帝邪武邪 近帝 武武武邪 应节合用 武邪尊邪 应节合用 酒期义邪同邪 酒期义 邪 善草供国吾 咄等邪鸟 近帝邪武邪 近帝武武邪邪 下音足木 上为鼓义邪应众义邪 乐邪邪延否 已邪鸟已礼祥 咄等邪鸟 素女 有绝其圣 乌乌武邪

傅玄《云门篇》 (铎舞歌行当魏《太和时》)

黄云门,唐咸池,虞韶舞,夏夏殷濩。列代有五,振铎鸣金,近大武。 清歌发倡,刑为主。声和八音,协律吕。身不虚动,手不徒举,应节合度、 周其叙。时奏官商,杂之以徵羽。下餍众目,上从钟鼓,乐以移风,与德 礼相辅,安有失其所?

孙楷第所读出的《圣人制礼乐篇》为:

昔皇文(黄云)武邪 弥弥(门)舍善 谁吾时吾(虞韶舞) 行许 帝道 衔来治路万邪 治路万邪 赫赫(夏夏) 意黄(殷濩)运道(代) 吾(五) 治路万邪 善道(振铎)明(鸣)邪金(金)邪 善道(振铎) 明 (鸣)邪金(金)邪帝邪 近(延)帝武(武)武邪邪 圣皇八音(声和八 音) 偶邪尊来 圣皇八音(声和八音) 及来义邪同邪 乌及来义邪 善草供国(奏官角)吾 咄等邪乌 近(延)帝邪武(武)邪 近(延)帝 武(武)武武邪 应节合用(应节合度) 武邪尊邪 应节合用(应节合度) 酒期(周期)义邪同邪 酒期(周期)义邪 善草供国(奏官角)吾 咄等 邪乌 近(延)帝邪武(武)邪 近(延)帝武(武)武邪邪 下音足木(下 餍众目) 上(上)为鼓(鼓)义邪应众(钟)义邪 乐邪邪延否(乐以移 风) 已邪乌已礼祥(礼相) 咄等邪乌 素(此处素字疑当作所字,应在 下文其字下)女有绝其(安有失其)圣乌乌武邪

按,加点的为孙楷第读出的字,括号内为他校改的字及其说明。笔者所读出 的字为:

昔皇文(黄云)武邪 弥弥(门)舍善 谁吾时吾(虞韶舞) 行 【唐】许帝道 衔【咸】来浴【池】路万邪 治【池】路万邪 赫赫(夏 夏)意黄(殷濩)运【列】道(代)吾(五) 治【池】路万邪 善道(振铎)明(鸣)邪金(金)邪 善道(振铎) 明(鸣)邪金(金)邪帝邪 近(延)帝【大】武(武)武邪邪 圣皇八音(声和八音) 偶邪尊来 圣皇八音(声和八音) 及来义邪同邪 乌及来义邪 善【时】草供国(奏官角)吾 咄等邪乌 近(延)帝【大】邪武(武)邪 近(延)帝【大】 张武(武)邪 应节合用(应节合度) 武邪尊邪 应节合用(应节合度) 酒期(周期)义【叙】邪 善【时】草供国(奏官角)吾 咄等邪乌 近(延)帝【大】邪武(武)邪 董【时】草供国(奏官角)吾 咄等邪乌 近(延)帝【大】邪武(武)邪 近(延)帝【大】武(武)郡 下音足木(下餍众目) 上(上)为鼓(鼓)义邪应【应】众(钟)义邪 乐邪邪延否(乐以移风) 巳邪乌已【与】礼祥(礼相) 咄等邪乌 【辅】(此处素字疑当作所字,应在下文其字下)女有绝其(安有失其)【安有绝其】圣【所】乌乌武邪

按,方框中的为笔者所读出的字,黑鱼尾号中为校改之字。笔者所用的方法,也主要还是孙楷第的做法,即从字形相同,字形相近,字音相近,字意相近几个方面来进行判别。现述之如下:

- 1. "行许帝道 衔来治路万邪"一句中,"行"音近"唐","衔"音同"咸","治",王粲《七哀诗》:"百里不见人,草木谁当迟。"迟,冯惟讷注:"与治同,平声。"是"治"音同"池"。故得"唐咸池"二字,此合于《云门篇》中的"唐咸池"。
- 2. "意黄运道吾"一句,楷第先生已读"道吾"为"代五",然前之"运"字, 声近于"列"字,故可连读为"列代五",此与《云门篇》中的"列代有五"相合。
- 3. "近帝武武邪邪"一句,楷第先生读"近"为"延",按,傅玄《云门篇》作 "近大武",《南齐书·乐志》载齐《铎舞歌辞》作"延大武",依《云门篇》,不改 也可。中间的"帝"字,音近"大",意亦同"大",故"近帝武"可读为"近大 武"。后面的"近帝邪武邪 近帝武武武邪"及"近帝邪武邪 近帝武武邪 邪"诸句,其中的"近帝武"也读如"近大武"。
- 4. "善草供国吾"一句,"善"字与"时"字音近,故可与楷第先生读出的 "奏宫角"连读为"时奏宫角",此与《云门篇》中的"时奏宫角"合若符契。
 - 5. "酒期义邪同邪"一句,楷第先生已读"酒期"为"周期",后面的"义"

字音近于"叙",故可连读为"周期叙",此与《云门篇》中的"周其叙"相合,后面的"酒期义邪"一句也读如"周期叙"。

- 6. "上为鼓义邪应众义邪"一句,楷第先生读出了"上"、"鼓"、"钟"三字,然合此三字不成句耳。愚以为,其中尚可读出"应"字,与楷第先生读出的三个字相连,可得"上鼓应钟"四字。
- 7. "已邪乌已礼祥 咄等邪乌 素女有绝其圣"之句,"素"字楷第先生以为"疑当作所字,应在下文其字下"。按,逯钦立以为"素"即"辅"字,逯说是①。愚以为"其"字下的"圣"字才应读如"所"字。又,"绝"与"失"义通,不改也可。

如果将笔者与楷第先生读出的词句合在一起,去其周围声字,即可得汉曲《圣人制礼乐篇》全部歌词:

黄云门,虞韶舞,唐咸池,池,夏夏殷濩。列代五,池,振铎鸣金,振铎鸣金,近大武。声和八音,声和八音,时奏宫角,近大武。近大武。应节合度,应节合度,周其叙。周其叙。时奏宫角,近大武。近大武。下餍众目,上鼓应钟,乐以移风,与礼相辅,安有绝其所?

但是,对比傅玄所作《云门篇》及《南齐书》所载《云门篇》,可以看到译出的《圣人制礼乐篇》中的"唐咸池"及其两个和声"池",其位置有些颠倒,这是怎么回事呢?笔者以为,这很可能是错简或载录时的抄写错误所致。按照文意顺序,"唐咸池"及其两个和声"池"应在"黄云门"之后,因此,《圣人制礼乐篇》的原形态"行许帝道 衔来治路万邪 治路万邪"及"治路万邪"之句就应该在"昔皇文武邪 弥弥舍善"之后。这样,我们就可以将《圣人制礼乐篇》的正确形态恢复如下:

黄云门,唐咸池,池,池。虞韶舞,夏夏殷濩。列代五,振铎鸣金,振铎鸣金,近大武。声和八音,声和八音,时奏官角,近大武。近大武。应节合度,应节合用,周其叙。周其叙。时奏官角,近大武。近大武。下餍众目,上鼓应钟,乐以移风,与礼相辅,安有绝其所?

在复原了这首歌词后我们惊喜地发现,其形态与《宋书·乐志》载录的曹操《晨上·秋胡行》、《北上·苦寒行》、《愿登·秋胡行》、《蒲生·塘上行》

① 逯钦立:《汉魏六朝文学论集》,第106页。

及魏明帝的《悠悠·苦寒行》等竟然完全相似。兹以曹操《蒲生·塘上行》及 曹睿的《悠悠·苦寒行》为例。

蒲生・塘上行(武帝词五解)

蒲=生=我=池=中=,其叶何离离。傍能行仪仪,莫能缕自知。 众口铄黄金,使君生别离。一解念=君=去=我=时=,独愁常苦悲。 想见君颜色,感结伤心脾。今悉夜夜愁不寐。二解莫=用=豪=贤= 故=,弃捐素所爱;莫用鱼肉贵,弃捐葱与薤;莫用麻枲贱,弃捐菅与蒯。 三解倍=思=者=苦=枯=,蹶船常苦没。教君安息定,慎莫致仓卒。 念与君一共离别,亦当何时共坐复相对。四解出=亦=复=苦=愁=, 入亦复苦愁。边地多悲风,树木何萧萧。今日乐相乐,延年寿千秋。 五解

悠悠・苦寒行(明帝词五解)

悠 = 悠 = 发 = 洛 = 都 = , 并 = 我 = 征 = 东 = 行 = 。征行弥二旬, 屯 吹陇陂城。一解顾观故 = 垒 = 处 = , 皇 = 祖 = 之 = 所 = 菅 = 。屋室若平 昔, 栋字无邪倾。二解奈何我 = 皇 = 祖 = , 潜 = 德 = 隐 = 圣 = 形 = 。虽没而不朽, 书贵垂休名。三解光光我 = 皇 = 祖 = , 轩 = 耀 = 同 = 其 = 荣 = 。遗化布四海,八表以肃清。四解虽有吴 = 蜀 = 寇 = ,春 = 秋 = 足 = 耀 = 兵 = 。徒悲我皇祖,不永享百龄。赋诗以写怀,伏轼泪沾缨。五解

关于其中的符号,中华书局点校本《宋书》校勘记曰:"又按古人凡重字,下一字可作二画。石鼓文凡重字皆作二画,盖其滥觞。此篇每一字之下作二画者,其读法犹若音乐中之复奏。"①按,其言二画若音乐中之复奏甚是,然言其滥觞于石鼓文则非。《毛公鼎》中"子子孙孙永宝用"之句,就写作"子 = 孙 = 永宝用",是重字作二画之法,商周已有之。据此,我们在《圣人制礼乐篇》中所读出的的"振铎鸣金,振铎鸣金,近大武。声和八音,声和八音,时奏宫角,近大武。近大武。应节合度,应节合度,周其叙。周其叙。时奏宫角,近大武。近大武",就明显是歌曲中的复奏。如果按照《宋书·乐志》的这种记法,《圣人制礼乐篇》就可以写成这样的形态:

① 沈约:《宋书》,第624页。

黄云门,唐咸池==,虞韶舞,夏夏殷濩。列代五,振=铎=鸣=金=,近大武。声=和=八=音=,时奏官角,近=大=武=。应=节=合=用=,周=其=叙=。时奏官角,近=大=武=。下餍众目,上鼓应钟,乐以移风,与礼相辅,安有绝其所?

此外,顾颉刚先生曾发现,在汉魏六朝,这种带有复奏的乐诗曾经是可以简化为徒诗的,且徒诗又可以繁化为乐诗。比如上举曹操的《苦寒行》,《宋书·乐志》所载有六解,36 句,句 5 字或 3 字,凡 168 字。而《文选》所载此篇则不分解,只有 24 句,句 5 字,凡 120 字,把作为和声的叠字叠句尽去之,此是乐诗变为徒诗。古诗《白头吟》16 句,句 5 字,而晋乐所奏《白头吟》则增出 10 句,这则是徒诗变为乐诗①。《圣人制礼乐篇》有复奏的情形,明显是乐诗的形态,如果我们要把它变为像傅玄《云门篇》那样的徒诗,只要按照当时的办法将其中的复奏进行简化即可,而简化了复奏的《圣人制礼乐篇》就将成为下面的形态。

黄云门,唐咸池,虞韶舞,夏夏殷濩,列代五。振铎鸣金,近大武。声和八音,时奏官角。应节合用,周其叙。下餍众目,上鼓应钟,乐以移风,与礼相辅,安有绝其所?

这也就是具有阅读文本性质的徒诗了。

说到这里也许会有人问,既然徒诗可以繁化为乐诗,那么在《宋书·乐志》记载的傅玄《云门篇》中又为什么看不到有复奏的情形呢?这当然与史家载史的角度有关。一般说来,史家在载录作品时多半是体现作品的阅读文本的性质,而非其音乐性质,只是在没有现成的徒诗的情况下,才载录乐诗的,比如上举曹操《晨上·秋胡行》、《北上·苦寒行》、《愿登·秋胡行》、《蒲生·塘上行》及魏明帝的《悠悠·苦寒行》,就是其例。傅玄的《云门篇》的情况则不然,它在当时肯定是既有徒诗又有乐诗的,所以从史家的角度出发,沈约就录了其徒诗而没有载其乐诗。而《圣人制礼乐篇》为古遗篇,既无其徒诗形态,也无其乐诗形态,为了存其旧时面貌,沈约也就只好录其声曲折形态了②。

① 顾颉刚:《史林杂识初编》,第 279—280 页。

② 逯钦立以为,《宋书·乐志》载录的《圣人制礼乐篇》、《公莫巾舞歌行》、《今鼓吹饶歌三首》等,俱是《汉书·艺文志》所谓声曲折的形态(逯钦立:《汉魏六朝文学论集》,第103页),按,逯说是。

二、《圣人制礼乐篇》与傅玄《云门篇》的关系

从上面复原的歌词可以看出,《圣人制礼乐篇》与傅玄所作《云门篇》的诗句的确是大部分相同,楷第先生因此断定,二篇为同一篇,《圣人制礼乐篇》不过是"带声谱的傅玄辞"①而已。而早先逯钦立则认为:"傅玄拟篇,自非全袭旧辞,如'身不虚动,手不徒举'二句,傅作有而古曲无之,而'赫赫黄运'一句,则古曲有而傅作无之,皆其显例。惟即此数语,已足见《铎舞》之曲,其中本附歌词,而傅玄尚能识其一二,故袭而用之于拟作也。"②显然,楷第先生把两篇作品看做一篇是有问题的,逯先生以为两篇非为一篇则是对的,但他把《云门篇》看做是袭《圣人制礼乐篇》的拟作,此则为误。因事关旧时乐制,不易体察,故于兹特为明辨。

考《宋书·乐志》、《南齐书·乐志》及《隋书·音乐志》的记载我们可以看到,各个朝代用乐的情形一般有两种:一是用前代之乐而不用其词,另创新的歌词以成歌曲。比如:汉有《鼓吹铙歌》十八曲,三国时缪袭则造《魏鼓吹曲》十二曲、韦昭则制《吴鼓吹》十二曲以代之,至晋傅玄又作《晋鼓吹歌曲》二十二篇以代之。各代皆是用汉铙歌之曲,歌词则均不相袭。又,汉有《巴渝舞》,三国时王粲造《魏俞儿舞歌》四篇代之,至晋傅玄则造《晋宣武舞歌》四篇以代之,各代歌词也是另创,并不相沿。二是虽用前代之旧词,但必须有所改易,以示不相袭,所以《晋书·乐志》说:"虽诗章辞异,废兴随时,至其韵逗留曲折,皆系于旧。"③至于其中的原因,皮日休在《题叔孙通传后》中解释得非常清楚,他说:"古之所谓礼不相袭、乐不相沿者何哉?非乎彼圣人此圣人也。此不相袭者,角其功利之深浅尔;不相沿者,明文武之优劣尔。故三王迭作,五帝更制,夏殷文武,递述其礼,昭昭然若两曜争朗、百川注读者矣。"④也就是从这样的思想观念出发,"五帝异乐,三王不同礼"⑤遂成了历代一个重要的制乐原则,比如齐鼙舞歌《明君》辞,就是改易傅玄《洪业篇》歌辞而成。《洪业篇》云:

宣文创洪业,盛德在泰始。圣皇应灵符,受命君四海。万国何所

① 孙楷第:《沧州集》,第 481 页。

② 逯钦立:《汉魏六朝文学论集》,第106页。

③ 房玄龄等:《晋书》,第685页。

④ 皮日休撰,萧涤非整理:《皮子文薮》,上海:上海古籍出版社 1981 年版,第75-76页。

⑤ 班固:《汉书》,第2126页。

乐,上有明天子。唐尧禅帝位,虞舜惟恭已。恭已正南面,道化与时移。 大赦荡萌渐,文教被黄支。象天则地,体无为。聪明配日月,神圣参两仪。 虽有三凶类,静言无所施。象天则地,体无为。稷契并佐命,伊吕升王臣。 兰芷登朝肆,下无失宿民。声发响自应,表立景来附。虓虎从羁制,潜龙 升天路。备物立成器,变通极其数。百事以时叙,万几有常度。训之以克 让,纳之以忠恕。群下仰清风,海外同欢暮。象天则地,化云布。昔日贵 雕饰,今尚俭与素。昔日多纤介,今去情与故。象天则地,化云布。济济 大朝士,风夜综万机。万机无废理,明明降畴咨。臣譬列星景,君配朝日 晖。事业并通济,功烈何巍巍。五帝继三皇,三王世所归。圣德应期运, 天地不能违。仰之弥已高,犹天不可阶。将复御龙氏,凤皇在庭栖。

而齐《明君》辞则曰:

明君创洪业,盛德在建元。受命君四海,圣皇应灵乾。五帝继三皇,三皇世所归。圣德应期运,天地不能违。仰之弥已高,犹天不可阶。 将复结绳化,静拱天下齐。

《南齐书·乐志》述其改易过程云:"汉章帝造。《鼙舞歌》云:'关东有贤女。'魏明帝代汉曲云:'明明魏皇帝。'傅玄代魏曲作晋《洪业篇》云:'宣文创洪业,盛德存泰始。圣皇应灵符,受命君四海。'今前四句错综其辞,从'五帝'至'不可阶'六句全玄辞,后二句本云'将复御龙氏,凤皇在庭栖',又改易焉。"①从破译的《圣人制礼乐篇》的情况来看,傅玄所作《云门篇》似乎就应该是改易《圣人制礼乐篇》的歌词而来,这和齐《明君》改易傅玄《洪业篇》及南齐铎舞歌词改易傅玄《云门篇》的情形是差不多的。但是,历代改乐过程中的一个重要环节却不能不引起我们格外的注意,这就是某一个朝代改乐,通常是就其前一个王朝的乐歌而言的,而不是就前面所有王朝来说的。改前代之乐,乃出于政治上的需要,目的是"示不相袭"②,以此明禅代之迹,著一代之始。从这个意义上来讲,傅玄所作《云门篇》就不可能是直接改易《圣人制礼乐篇》而来,而应该是改易曹魏的乐歌了。关于这一点,史书上其实已经给了我们明白的提示,《宋书·乐志》于《云门篇》题下注云:"《铎舞歌行》

① 萧子显:《南齐书》,第191页。

② 班固:《汉书》,第1044页。

当魏《太和时》。"①说明晋作《云门篇》就是为了替代曹魏的《太和时》的,既然是替代,就存在两种可能,一是另创新词,二是增删前代旧词。然而从歌词来看,《云门篇》并非是另创的新词,明显是增删了的旧词,这就可以断定它的歌词乃改魏《太和时》旧词而来,而这也反过来说明当初魏《太和时》的歌词与今传晋《云门篇》应该是大同小异的。从以上的论述来看,逯钦立说傅玄袭《圣人制礼乐篇》而用之于拟作实际上是只注意到了二者歌词的同异而没有把古代制乐的这样一个大的政治背景考虑进去。

在了解了古代的制乐原则及《圣人制礼乐篇》与傅玄《云门篇》的这层关系之后,我们也就可以对汉至梁各代铎舞曲的改易和运用情况作一个描述了:先是汉有《圣人制礼乐篇》,曹魏当国,改易其词作《太和时》以当之,至晋立,则令傅玄改易《太和时》作《云门篇》以代之,而南齐《铎舞曲》则沿用晋《云门篇》,但除"下厌众目,上从钟鼓"二句②以示改易。逮及梁代,周捨作《梁铎舞曲》,已完全不用旧词,而是另创新词代之,至于其原因,周捨的歌词已经说得很清楚:

云门且莫奏,咸池且莫歌。我后兴至德,乐颂发中和。白云汾已隆,万舞郁骈罗。功成圣有作,黄唐何足多。

意思是梁武帝已经功盖三皇五帝,《云门》和《咸池》那样的歌曲已经不配再使用了,其昧心狂妄如此,历代乐歌莫能比焉。

三、铎舞歌诗的名义、来源、内容及表演形态

关于铎舞的名义、《乐府诗集》卷五十四引《古今乐录》曰:"铎,舞者所持也。木铎,制法度以号令天下,故取以为名。"③此实不可从。《铎舞诗》云"振铎鸣金,近大武",明言铎舞像武舞,而"武舞,战象也",则舞者所持铎未必为木铎。《周礼·小宰》云:"正岁帅治官之属而观治象之法,徇以木铎,曰:不用法者,国有常刑。"注:"正岁谓夏之正月,得四时之正以出教令者,审也。古者将有新令,必奋木铎以警众,使明听也。木铎,木舌也,文事奋木铎,武事奋金铎。"④既然铎舞像武舞,铎舞舞者所持就应该是金铎,而其名义自也是因金铎得之。金铎,大铃也、《三礼图》曾描绘过其形制,云"其匡以铜为

① 沈约:《宋书》,第633页。

② 萧子显:《南齐书》,第192页。

③ 郭茂倩: 《乐府诗集》, 第784页。

④ 《十三经注疏·周礼正义》,第 655 页。

之,木舌为木铎,金舌为金铎"①。

铎舞的来源,郭茂倩和陈旸都认为是出自方俗,《乐书》卷一百六十八 云:"古者雅舞用之郊庙燕享,莫不以金石奏之,大抵不过文武二舞,而增损 之,所以示不相袭也。三代之际,更增缦乐、野舞、夷乐而兼奏之。迨至秦汉, 用之宴私,率多畦淫,而雅舞废矣。故汉之《巴渝》、《鞞》、《铎》、《杯柈》、《公 草》, 晋之《幡拂》、《白纻》, 皆出自方俗而浸陈于殿庭。"②然"班氏所述, 止抄 举《乐记》,马彪《后书》,又不备续"③,故汉之诸舞,《巴渝》(即《鞞舞》)而 外,《铎》、《杯柈》、《公莫》皆莫详所起,因此铎舞究竟起于何地方俗,要弄清 楚是十分困难的。不过,相关的一些文献还是透露了铎舞的一些踪迹。《晋 书·荀勖传》云:"(荀勖)既掌乐事,又修律吕,并行于世。初,勖于路逢赵贾 人牛铎,识其声。及掌乐,音韵未调,乃曰:'得赵之牛铎则谐矣。'遂下郡国, 悉送牛铎,果得谐者。"④又《晋书・载记》云:"(石勒)每闻鞞、铎之音,归以 告其母,母曰:'作劳耳鸣,非不祥也。'"⑤按,荀勖得赵贾人牛铎声在赵地,石 勒闻鞞、铎之音在武乡县,是铎舞最初可能为北方民间舞蹈,后为汉室所采, 陈于殿庭。当然,进入汉乐府的铎舞肯定已不是其原始的形态,按照其歌词 的描述,应该是参以周《大武》而作讨改编,其乐义已是专颂圣人的制礼乐之 功,这和《巴渝舞》当时被采入乐府的情形是一样的。

从以上解得的歌词来看,汉曲《圣人制礼乐篇》的内容基本上是歌颂古圣人制定礼乐的目的和乐义。诗云"黄云门,唐咸池,虞韶舞,夏夏殷濩。列代五……近大武",就是盛赞黄帝、尧、舜、禹、汤、武王的制礼乐之功。《周礼·春官宗伯》解其乐义曰:"以乐舞教国子,舞《云门大卷》、《大咸》、《大献》、《大夏》、《大濩》、《大武》。"注:"此周所存六代之乐,黄帝曰《云门大卷》,黄帝能成名万物以明民共财,言其德如云之所出,民得以有族类;《大咸咸池》,尧乐也,尧能殚均刑法以仪民,言其德无所不施;《大韶》,舜乐也,言其德能绍尧之道也;《大夏》,禹乐也,禹治水傅土,言其德能大中国也;《大濩》,汤乐也,汤以宽治民而除其邪,言其德能使天下得其所也;《大武》,武王乐也,武王伐纣以除其害,言其德能成武功。"⑥诗中的"安有绝其所"就是说"汤以宽治民而除其邪,言其德能使天下得其所也",而"应节合度,周其叙。

① 虞世南:《北堂书钞》,第 462 页。

② 陈旸:《乐书》卷一百八十三、《景印文渊阁四库全书》第211册,第825—826页。

③ 沈约: 《宋书》,第204页。

④ 房玄龄等: 《晋书》,第1153页。

⑤ 同上书,第2707页。

⑥ 《十三经注疏·周礼正义》,第787页。

下餍众目,上鼓应钟,乐以移风,与礼相辅,安有失其所"云云,则是说古圣人以六律、六吕、五声、八音、六舞大合乐,以致鬼神祇,以和邦国,以谐万民,以安宾客,以说远人,以作动物,达到移风易俗,使天下各得其所的目的。其名之曰《圣人制礼乐篇》,盖为此也。

汉魏六朝舞曲歌词有一个重要的特点,就是歌词不仅叙写舞曲的曲 义——即用乐目的和内容,同时还多描述该舞蹈的表演情景,读其歌词每可 见其表演形态。比如傅玄所造《晋宣武舞歌四篇》之《矛俞第一》、《剑俞第 二》、《弩俞第三》,除歌本朝的功德外,主要的还是写《巴渝舞》中舞者如何表 演矛、剑、弩三种兵器的。又如晋《拂舞歌诗》之《白鸠篇》,其"翩翩白鸠,再 飞再鸣","翔庭舞翼","交交鸣鸠,或丹或黄","振羽来翔","陵云登台,浮 游太清。扳龙附凤,目望身轻"之句,就是描写舞者手持羽拂作"高举两手白 鹄翔"之状,刻画王者有德白雀来集的祥瑞。铎舞歌诗也是一样的情况,透 过其歌词的描写,我们是可以得到当时铎舞表演的具体情状的。其"振铎鸣 金,近大武"之句,意思是说铎舞的振铎鸣金与周之舞乐《大武》近似。《大 武》的表演形态、《礼记・乐记》有载、云"天子夹振之而驷伐、盛威于中国 也"。注:"夹振之者,王与大将夹舞者,振铎以为节也,驷当为四,声之误也。 武舞,战象也,每奏四伐,一击一刺为一伐。《牧誓》曰:今日之事不过四伐五 伐。"疏:"《正义》曰:天子夹振之者,谓武乐之作;言天子与大将夹舞者,振铎 以节之,而驷伐者,驷当为四,四伐谓击刺,作武乐之时,每一奏之中而四度击 刺,象武王伐纣四伐也。盛威于中国也者,象武王之德盛大,威武于中国。"① 可知舞时振铎以为节是铎舞的重要特征。"清歌发倡,刑为主"一句中,"倡" 字同"唱","刑"字同"形",是说铎舞是以舞蹈为主,清歌为辅。而"身不虚 动,手不徒举,应节合度,周其叙"之句,则是描写铎舞的舞步姿态。《三国 志·魏书》说三韩"常以五月下种, 讫祭鬼神, 群聚歌舞饮酒, 昼夜无休, 其舞 数十人俱起,相随踏地低昂,手足相应,节奏有似铎舞"②。 所谓"相随踏地低 昂,手足相应",正是对铎舞舞者"身不虚动,手不徒举,应节合度"的一个最 好的诠释。考《隋志》,还可知汉时鞞、铎、巾、拂舞用16人,舞人皆捉鞞、铎、 巾、拂以舞。后桓玄即真,为八佾,开阜间隋文帝又令存其声音节奏及舞蹈, 舞人不再捉鞞、拂等③,至是鞞、铎、巾、拂四舞已不复有其旧矣。

(原载《学术研究》2011 年第 4 期)

① 《十三经注疏·礼记正义》,第 1542 页。

② 陈寿撰,裴松之注:《三国志》,北京:中华书局 1959 年版,第 852 页。

③ 魏徵:《隋书》,第377页。

古辞《欢闻》与《欢闻歌》考论

古辞《欢闻》与《欢闻歌》二首,均载《玉台新咏》卷十。《欢闻歌》二首题梁武帝作,郭茂倩《乐府诗集》把第一首归《欢闻歌》,第二首则归《欢闻变歌》,题王金珠作,与《玉台新咏》不同①。按,《欢闻歌》为模仿古辞《欢闻》而作,一般说来,题意和作法应与原作相统一,但第二首的题意和作法却与古辞了不相类,《乐府诗集》将其归人《欢闻变歌》是正确的。至于作者是梁武帝还是王金珠,尚需作进一步的考证。鉴于此情况,本文讨论的《欢闻歌》就只是《玉台新咏》载录的第一首,第二首则不及。现在较为一致的看法是,古辞《欢闻》是吴歌中典型的古曲古辞,属具有浓厚民间色彩的情歌;《欢闻歌》乃文人仿古辞而作,词艳意淫,与古辞大异其趣。笔者近来研究有关的背景资料发现,其实这两首诗的情形并不如此之简单,它远比我们想象的要复杂得多,今就个人所得,求正于方家。

一、古辞《欢闻》与虚空天

古辞《欢闻》,其词云:

遥遥天无柱,流飘萍无根。单身如萤火,持底报郎恩。②

如果视其为一般的乐府情歌,这首诗其实是不难作解的。"天无柱"、"葬无根"显然是隐指后文的"单身",表明此女子漂泊无依的身世和未婚的身份。"单身如萤火"一句则是女子坚贞的爱情誓言,表示自己此生愿像萤烛之光增辉日月,使欢郎幸福、快乐。然而,一个很难为我们遽尔接受的事实却是,从这首诗中我们另外还可以读出一个佛经故事,这就是《佛说七女经》中"波罗奈国王七女与帝释共语"一节,文载梁释宝唱《经律异相》卷三十四,其文略曰:

① 郭茂倩:《乐府诗集》,第656-657页。

② 徐陵撰,吴兆官注,穆克宏点校:《玉台新咏笺注》,北京:中华书局 1985 年版,第 482 页。

(波罗奈国)王有七女皆并端正。……求到城外冢间游观。……王即听之。……因共直前观诸死人。见有断头断臂手脚异处;或有僵尸草覆席里;或有辜格在地,生草束缚中有罪未死者,家室啼哭令其解脱;又有担负死人从城中出者。……诸飞鸟走狩争食其肉,或就土中挖掣尸出,腱胀生虫其臭难近。于是七女绕之一匝,自相谓言:"我曹身等不久亦尔。"各说一颂。……时天帝释闻之下赞:"善哉善哉!汝欲何愿?吾今与汝。"七女问曰:"是梵天耶?将地神耶?得无帝释耶?"答言:"然,吾是忉利天帝释也。"第一女言:"愿得无根无枝无叶之树,于其中生,如是为快。"第二女言:"愿所生之地,清净无欲无有阴阳,寂无所缘。"第三女言:"愿如山中呼声之响,无往无返,自然无形。"第四女言:"愿如虚空不始不终无所出生与道通洞。"①

显然,诗中"遥遥天无柱"一句就是化经中第四女所愿而来,"天无柱",即"虚空"之谓,"虚空"指虚空天,为欲界六天中夜摩天以上之四天,因其远离须弥山在虚空中,故名。"流飘萍无根"一句则是化经中第一女所愿而来,"萍无根"即"无根树"之谓,生于虚空天中,因其在虚空中,故曰无根。《长阿含经》卷二十云:"王名善时,身长二由旬,衣长四由旬,广二由旬,衣重三铢,从树而出,明净光曜,有种种色,身体光明不须日月。"②此树即无根树。按:经文中第二女所愿是祈求清净光明身,《法华经·法师品》云:"若说法之人,独在空闲处,寂寞无人声,读诵此经典,我尔时为现清净光明身。"③第三女所愿则是求得无响忍,《华严经指掌》、《三藏法数三十八》谓:"了达一切世间之言语声音皆依因缘和合而生,犹如谷响之无真实而信忍也。"④又,据《大集经·虚空藏品》,虚空天有虚空藏诸菩萨,得如来神足力,持如来等虚空慧,譬如虚空无所分别,亦无所积集,"而世间万象依之以生……于毕竟空中出生不思议自在用,无有究竟"⑤。综合上面的解释,我们也就很具体地了解了经中四女所愿的内容:即苦修十忍,得虚空藏菩萨身,升入虚空天享受快乐。至此,这首诗是一首什么样的诗就再也清楚不过了。

一个更让我们对此确信不疑的事实是,诗的第三句"单身如萤火"实际

① 释宝唱:《经律异相》,上海:上海古籍出版社 1998 年版,第 187 页。

② 后秦佛陀耶舍共竺佛念:《佛说长阿含经》,《大正新修大藏经》,台北:财团法人佛陀教育基金会出版部1990年版,第131页。按,下引《大正藏》均为该出版部出版。

③ 《法华义记卷第三》,《大正新修大藏经》,第174页。

④ 转引自丁福保《佛学大辞典》,上海:上海书店出版社 1991 年版,第 1120、1331 页。

⑤ 北凉天竺三藏县无忏译:《大方等大集经》,《大正新修大藏经》,第110页。

上學括了《长阿含经·世纪经·忉利天品》中佛告诸比丘的一段话,这段话就是佛经中著名的"萤火之喻",它与上引经文内容之连贯、逻辑关系之紧密,使我们没有理由不相信这首诗所写的内容就是《佛说七女经》中的内容,而并非只是字面上的偶合。其文云:

萤火之明不如灯烛,灯烛之明不如炬火,炬火之明不如积火,积火之明不如四天王官殿城郭瓔珞衣服身色光明,四天王宫殿城郭瓔珞衣服身色光明不如三十三天光明,三十三天光明不如焰摩天光明,焰摩天光明不如兜率天光明,兜率天光明不如化自在天光明,化自在天光明不如他化自在天光明,他化自在天光明不如梵迦夷天宫殿衣服身色光明,梵迦夷天宫殿衣服身色光明,如光念天光明不如遍净天光明,遍净天光明不如果实天光明,果实天光明不如无想天光明,无想天光明不如无造天,无造天光明不如无热天,无热天光明不如善见天,善见天光明不如大善天,大善天光明不如色究竟天,色究竟天光明不如地自在天,地自在天光明不如佛光明。从萤火光明至佛光明,合集尔所光明,不如苦谛光明、集谛灭谛道谛光明。是故诸比丘欲求光明者,当求苦谛集谛灭谛道谛光明、当作是修行。①

按,《楼炭经》谓:"又诸天……身有光明,及有神力,腾虚飞游,眼视无瞬。"②说明众生要生诸天享其凌虚自在之境,身具光明是一个必要的条件。说到这里,我们也就自然明了这段话与上引经文存在的关系:上引经文中四女所愿表达的是祈生虚空天的愿望,这段话则借佛之口指出了得此欲界天报的途径。具体说来就是,众生要生虚空天享其凌虚自在之乐,就必须求光明之身,求光明之身,就必须勤修苦谛、集谛、灭谛、道谛四谛。

可见,这的确是一首以乐府情歌的形式来说法的佛事诗,表达了南朝佛徒"具六神通,得四无碍"③,生虚空天而获快乐的天堂梦想。或许,我们会对这种表现形式感到极不自然,因此而怀疑这种表现形式在这首诗中的实际存在。但是,当我们了解到这种表现形式是如此普遍地存在于南朝诗人的诗作中时,我们的怀疑也就释然了。如这时梁代君臣上下为玩文字游戏而作的药名诗、歌曲名诗、屋名诗、车名诗、树名诗、草名诗之类,就大量地采用了这种

① 后秦佛陀耶舍共竺佛念:《佛说长阿含经》、《大正新修大藏经》,第132页。

② 西晋沙门法立共法炬译:《大楼炭经》,《大正新修大藏经》第一卷。

③ 王僧孺:《礼佛发愿誓文》,道宣《广弘明集》,上海:上海古籍出版社 1991 年版,第 213 页。

表现形式。试看两个实例。

梁简文帝萧纲《药名诗》

朝风动春草,落日照横塘。重台荡子妾,黄昏独自伤。烛映合欢被,帷飘苏合香。石墨聊书赋,铅华试作妆。徒令惜萱草,蔓延满空房。

梁元帝萧绎《树名诗》

赵李竞追随,轻衫露弱枝。杏梁始东照,柘火未西驰。香因玉钏动,佩逐金衣移。柳叶生眉上,珠珰摇鬓垂。逢君桂枝马,车下觅新知。

第一首咏合欢、苏合、石墨、铅华、萱草等五种药,第二首咏李、杏、柘、柳、桂等五种树,药名、树名本是二诗真正所要表现的东西,但是,作者却没有就其本身展开刻画描写,而是将其名称镶嵌在一首情歌中,以情歌的形式出之。试想,如果所咏物不是在题目中写明,我们就很可能不把这二首诗看做单纯的咏物诗,而要把它们当做情诗来读了,这和我们读古辞《欢闻》的感觉是完全一样的。因此,我们对古辞《欢闻》表现主题采用这种形式也就不足怪了。

二、《欢闻歌》与梵天

《欢闻歌》词云:

艳艳金楼女,心如玉池莲。持底报郎恩,俱期游梵天。①

这首诗论者极多,一般也解其为情歌,其中以萧涤非的解释最具代表性。萧先生《汉魏六朝乐府文学史》引《南史·元徐妃传》及梁郭祖深上书,指出了当时僧侣社会存在的"丘尼无异于娼妓","佛寺同于北里"的丑恶现象,因此认为,诗"所谓梵天,亦即指佛寺,句意谓幽会于佛寺中"。萧先生所揭示的南朝僧侣社会中的这种现象,的确是一个不容回避的事实,而作为佛教宇宙观中色界之初禅天的梵天,在南朝诗文中也确实常常用来借指佛寺。如沈约《瑞石像铭》云:"永言鹫室,栖诚梵宫。"释慧皎《高僧传》卷十二《经师论》

① 徐陵撰,吴兆宜注、穆克宏点校:《玉台新咏笺注》,第506页。

云:"至如亿耳细声于宵夜,提婆扬响于梵宫。"①其中的"梵宫"就是指佛寺。据此看来,萧先生的解释应该说是没有什么不妥的。但是,当我们仔细研读这首诗的时候,却产生了这样的疑惑:诗云"心如玉池莲",即是说此女心性清净,不为六尘所染。按:佛经中常持莲花以喻心性之清净,如《菩萨处胎经·意品第二十三》就说:"眼净如莲花,不为尘所污。"②梁武帝萧衍在他的《净业赋》中也尝持此喻,文云:"外清眼境,内净心尘,不与不取,不爱不嗔。如玉有润,如松有筠,如芙蓉之在池,若芳兰之在春。淤泥不能污其体,重昏不能覆其真。雾露集而珠流,光风动而生芬。"③诗既盛赞此女心性清净,而言其幽会佛寺以行苟且,这岂不是很矛盾么?如此,则梵天不得解为佛寺甚明,诗本身当然也不得解为言情之作。

那么,这首诗究竟应该如何理解呢?其实,和古辞《欢闻》一样,它也是一首以情歌的形式来说法的佛事诗。

先看诗的前两句。按,《长阿含经》卷二十云:"梵身天宫,宫纯黄金,身白银色,衣金色衣,行禅离欲修习火光三昧,故身出妙光胜于日月,非男非女,以禅悦为食。"⑥可知诗所谓金楼,就是此文中"纯黄金"的梵身天宫。又《胎曼大钞七》谓:"梵天女,梵天之女也。白肉色而持开莲,为胎藏界外金刚院之列众。"⑤据此则知诗所谓金楼女即文中"白肉色而持开莲"的梵天女。第二句意如上文所言,是赞梵身天之梵天女心性如莲花般清净,不为六尘所染。按《秘藏记》及《圣位经》所说,梵天女就是金刚界法菩萨,因"于内心证得金刚法清净无染三摩地自受用故……成金刚法菩萨形,往观自在如来前月轮"⑥。可见,这两句诗本是咏梵天女或金刚法菩萨之事的。

诗的后两句紧接前两句,意思非常明白,就是表达祈求得金刚法菩萨身而升梵天的愿望。然而,就是这么简单易了的文句,实际上也被作者不着痕迹地藏进了一个佛经故事在里面。《法句譬喻经》卷二述"五百婆罗门女闻法开悟"事云:

舍卫国东南海中有台,上有华香,树木清净。有婆罗门女五百人奉事异道,意甚精进,不知有佛。时诸女自相谓曰:"我等禀形生为女人,

① 释慧皎撰,汤用彤校注:《高僧传》,北京:中华书局1992年版,第507页。

② 姚秦凉州沙门竺佛念译:《菩萨处胎经》,《大正新修大藏经》,第1045页。

③ 道宣:《广弘明集》,第347页。

④ 据《经律异相》卷一引,第3页。

⑤ 转引自丁福保《佛学大辞典》,第1860页。

⑥ 同上。

从少至老,为三事所监,不得自由,命又短促,形如幻化,当复死亡。不如 共至香华台上,采取花香,精进持斋,降屈梵天,当从求愿,愿生梵天,长。 寿不死,又得自在,无有监异,离诸罪怼,无复忧患。"即赍供具,往至台 上,采取花香,奉事梵天,一心持斋,愿屈尊神。佛见其心应可化度,即与 大众飞升虚空,往至台上,坐于树下。诸女欢喜,谓是梵天,自相庆慰,得 我所愿矣。时一天人语诸女曰:"此非梵天,是三界最尊,号名为佛,度 人无量。"诸女白佛言:"我待多垢,今为女人,求离监检,愿生梵天。"佛 言:"诸女善利,乃发此愿。世有二事,其报明审:为善受福,为恶受殃, 世间之苦,天上之乐,有为之烦,无为之寂,谁能选择,求其真者。善哉诸 女,乃有明志。"①

取佛事说佛理,乃是从俗众"征于旧则易为信,举彼所知则易为从"②的心理 出发,这里以五百婆罗门女祈升梵天事表达升梵天的愿望,而且还借佛的口 吻告诉俗众:升入梵天并非易事,事实上还要经过一个相当艰难的修炼过程, 这就是去恶从善,离苦适乐,绝烦入寂,真可谓是"事随意转,理逐言深"③,其 获得的宣传效果是很显然的。

总上言之,这首诗前两句赞梵天女或金刚法菩萨,后两句写舍卫国五百婆罗门女祈升梵天,并不涉及男女幽会佛寺。和古辞《欢闻》一样,它表现的仍是当时佛徒礼佛修行的天堂梦想——"就是坚信忏悔以及日渐离开一切具体有限事物的长久默想可以使人越过自己所出生的等级,还使人不受制于自然和自然的神"④。

三、古辞《欢闻》与《欢闻歌》的作者及其创作年代

先说古辞《欢闻》。

《玉台新咏》既称其为古辞,也就是说它的创作时间必不在梁代,而是在梁代以前,按理来说已不可再疑。但是,与这首诗有关的一件事却不能不引起我们的特别注意。

古辞《欢闻》"遥遥天无柱,流飘萍无根"两句所依本事"波罗奈国王七女与帝释共语",据释宝唱《经律异相》卷三十四,可知是出于《佛说七女经》,但

① 据《经律异相》引,第124页。

② 黄侃:《文心雕龙札记》,北京:中华书局 1962 年版,第 239 页。

③ 萧绎:《内典碑铭集序》,道宣《广弘明集》,第 252 页。

④ 黑格尔著,朱光潜译:《美学》,北京:商务印书馆1979年版,第60页。

查世传吴月支国支谦所译《佛说七女经》,却与宝唱《经律异相》所引在行文上有很大的出入,兹录出作对照说明。

支谦译文:

我姊弟请说所愿。第一女言:我愿得无根无枝无叶之树于其中生, 是我所愿也。第二女言:我欲得地上无形之处无阴阳之端,愿欲于其中 生。第三女言:入于深山中大呼音响四闻耳不知所在,我愿于其中生。

《经律异相》引文:

第一女言:愿得无根无枝无叶之树,于其中生,如是为快。第二女言:愿所生之地,清净无欲无有阴阳,寂无所缘。第三女言:愿如山中呼声之响,无往无返,自然无形。第四女言:愿如虚空不始不终无所出生与道通洞。

比较二者可以看出,《经律异相》所引不唯文字不同于支译,且多第四女所愿,而第四女所愿又恰恰是为古辞《欢闻》第一句"遥遥天无柱"所化用的内容,支译则无此内容。这就说明,古辞《欢闻》前两句所本是出于《经律异相》所引《佛说七女经》而非支译《佛说七女经》。那么,当时除支译《七女经》外是否还有他译别本《七女经》存在呢?查梁僧祐《出三藏记集》及隋法经等《众经目录》五卷、彦琮《众经目录》七卷,均只载支谦所译,而不见他译。然而《经律异相》所录为何又多出支译呢?这只有两种可能。一是支谦漏译,宝唱依梵文经本重译而得。《续高僧传》称宝唱"频奉玺书,预参翻译"①,足见宝唱是精通翻译的,重译经文未尝不可能。二是宝唱随意添加。《续高僧传》说"唱之所撰,文胜其质,后人凭据揣而用之"②,指出了他在纂录经文的过程中已有此嫌疑。他在自序中也说:"岂敢谓僧之董狐,庶无曲笔耳。"③可以想见当时译场对他任意篡改经文的行为是何等的不满。既然《佛说七女经》在当时只有支译而无他译,那么,古辞《欢闻》前两句所本是出于《经律异相》所引、已经被释宝唱添加或改动过的《佛说七女经》也就是完全可以肯定的事了。

① 道宣:《续高僧传》,《大正新修大藏经》,第 427 页。

② 同上。

③ 同上。

知道古辞《欢闻》前两句所本是《经律异相》所引、已被宝唱添加或改动过的《佛说七女经》这一情况非常重要,因为它至少为我们说明了两个问题:
一、古辞《欢闻》虽曰古辞,其实已非本来面目,它就在《经律异相》成书的这个时间被改过,装进了佛教的内容。二、这个改作者和《经律异相》的编纂一定有着十分密切的关系。

再说《欢闻歌》。

前面我们在对古辞《欢闻》和《欢闻歌》的内容进行分析考察时曾经指出,这两首诗都是以乐府情歌的形式来说法的佛事诗。这个结论实际上已经透露出了这样一个消息,《欢闻歌》必创作于古辞《欢闻》被改作的时间,也就是说,它的创作和古辞《欢闻》的改作是出于同一时同一人之手,而它和《经律异相》之有关系在此也得到了肯定。

了解了两首诗的上述情况,我们考知其作者和创作年代也就有了重要的 依据。

前面已提到过,关于《欢闻歌》的作者,《玉台新咏》卷十作梁武帝萧衍,《乐府诗集》卷四十五则作王金珠。古辞《欢闻》的改作与《欢闻歌》的创作既是同一人,那它的作者当然也就可以确定为梁武帝或王金珠了。从上文显示的二诗与《经律异相》业已存在的密切关系看,二诗的作者最有可能是梁武帝而非王金珠。

按释宝唱《经律异相》序,宝唱等人撰《经律异相》完全是梁武帝的旨意。武帝先是敕释僧旻等备抄众典,因不满于其"稀有异相犹散众篇,难闻秘说未加标显",才命宝唱等重新抄录。宝唱还说,《经律异相》在撰录过程中曾"上询神虑,取则成规",证明梁武帝参与了书的整个编纂过程。武帝既参与了这个过程,显然对《经律异相》的内容是相当熟悉的。由于他对《经律异相》内容的熟悉,又美其为"稀有"、"难闻",因此取其中一二为诗以显其博奥,在以菩萨弟子自居且好为数典的梁武帝来说也就是十分自然的事了。另外,梁武帝任意篡改吴歌、西曲中的古曲古辞在历史上是出了名的,其事在陈释智匠的《古今乐录》和《旧唐书·乐志》中记录很多。记载他改古曲的事如天监十一年(513)冬改西曲制《江南上云乐》十四曲;敕法云改《懊侬歌》为《相思曲》;改齐武帝所制《估客乐》为《商旅行》。改古辞的事如天监十一年敕法云改《三洲歌》古辞;自改《上声歌》辞,无复雅句。查历史文献,在东晋、宋、齐、梁诸帝王和文人中,很少有人像梁武帝一样敢于私自篡改吴歌、西曲中的古曲古辞,这就使我们很难相信他不会对属于吴歌的《欢闻》古辞动手脚。

关于这两首诗的创作年代,我们在前面已初步给出了这样的结论:二诗

是在《经律异相》的成书时间被改作和创作的。所以,只要明确了《经律异相》的成书时间自然也就知道了二诗的创作年代。按,《经律异相》序云:"又以十五年敕宝唱钞经律要事,使以类相从,令览者易了。"十五年即天监十五年。据此,则知《经律异相》的成书当在天监十五年至天监十八年左右,两诗就在这个时间被改作和写成。

(原载《中华文史论丛》2004年第4辑)

梁三朝乐"上云乐歌舞伎"研究

梁三朝乐"四十四设寺子导安息孔雀凤凰文鹿胡舞登连上云乐歌舞伎",载《隋书·音乐志》,据《古今乐录》,现存周捨的《上云乐》及梁武帝的《上云乐》七曲并属此伎目中的辞曲。作为研究中国古典戏曲、音乐、舞蹈、诗歌的重要史料,这个伎目长期以来备受学界重视。我国老一辈学者向达、徐嘉瑞、周贻白、董每戡、任中敏以及后来的一些学者都曾对它进行过研究,讨论的问题主要集中在这几个方面:一是伎目的读解,二是周捨的《上云乐》是否为伎目中歌辞,三是梁武帝的《上云乐》是歌舞曲辞还是戏剧。综合各家所说,可谓众说纷纭,莫衷一是,看来这些问题的讨论还有继续进行的必要。除了这些问题外,关于此伎目的结构、演出形式及其创作意图、背景等等,也是研究此伎目需要面对的重要问题,但到目前为止,研究界似乎都还没有引起太多的注意。鉴于此,本文就打算对此伎目作较全面系统的研究,希望能够促进这些问题的解决。不妥之处,敬希学界批评指正。

一、"寺子"、"登连"解

研究这个伎目碰到的第一个难题是如何读解这个伎目,其中最为关键的 是伎目中"寺子"和"登连"这四个字的读解。

"寺子"二字,目前所见就有三种不同的解释。任中敏推测它"可能指太常寺之带队者"①。翁敏华认为"'寺子'之名与佛教有关",但未指明其出处及含义②。彭松则举《洛阳伽蓝记》中"辟邪、师子导其前"一语,疑"寺子"为"师子"的音讹③。看得出来,这些解释其实并无实据,基本上是由推测得来,很难说谁是谁非。一般说来,一个词语解释的正确与否,主要是看这个解释是否能够得到这个词语所居的语句或段落所表现的内容的支持。这就给了我们这样的启示,也许从研究伎目本身着手,探究伎目到底表现了一些什么

① 任半塘:《唐戏弄》,第 1252 页。

② 新敏华:《伎乐 上云乐 舞回回——中日韩戏剧史上的一段姻缘》,《文艺研究》2001 年第 1期。

③ 彭松:《中国舞蹈史》,北京:文化艺术出版社 1986 年版,第 134 页。

样的内容,借此以判定这两个字的含义,倒不失为一个解决问题的好办法。 在研究过程中我们发现,此伎目"寺子导安息孔雀凤凰文鹿"一节为俳伎,周 捨的《上云乐》是为配合此俳伎而读诵的俳歌辞(详第二部分),将二者结合 起来考察,可以明确此俳伎搬演的就是历史上安息国王遣侍子入朝贡献的故 事。为什么这样说呢?根据周拾《上云乐》的内容及伎目的显示,我们可以 了解到以下几点情况。一、周桧《上云乐》中的老胡就是伎目中导"安息孔雀 凤凰文廊"的"寺子"。二、此老胡远自西来,携师子、凤凰等物朝拜大梁皇 帝,其为使者身份已自无疑,而其形象又是"青眼智智,白发长长。蛾眉临髭, 高鼻垂口",与《汉书·西域传》中所描绘的安息国人"深目,多须髯"的形貌 特征完全一致。三、伎目中的"孔雀凤凰文鹿"及周捨《上云乐》中的师子、 凤凰等物,乃安息国所产,为老胡携来朝贺大梁皇帝之物,这又恰恰与历史上 安息国贡师子、大爵、符拔之事相合。《后汉书・和殇帝纪》云:"永元十三年 冬十一月,安息国遣使献师子及条枝大爵。"又《后汉书・西域传》云:"安息 国居和椟城,去洛阳二万五千里,北与康居接,南与乌弋山离接,地方数千里, 小城数百,户口胜兵,最为殷盛。其东界木鹿城,号为小安息,去洛阳二万里。 章帝章和元年遣使献师子、符拔。符拔形似麟而无角。"按,师子即今所言狮 子。"大爵"即"孔雀"、《艺文类聚》卷九十一引《绫汉书》曰:"西域条支国出 孔雀。"是条支国孔雀与条枝大爵并为一物,师古注引郭义恭《广志》曰:"大 爵颈及身膺蹄都似橐驼,举颈高八九尺,张翅丈余,食大麦,其卵如瓮,即今之 驼鸟也。"以其似雀而大,为中土所不见,故"时谓之安息爵"①。"符拔"即 "文鹿",师古注引孟康曰:"桃拔一名符拔,似鹿,长尾。—角者或为天鹿,两 角者或为辟邪。"《宋书·符瑞志》谓天鹿为纯灵之兽,"五色光耀洞明",公孙 诡《文鹿赋》云文鹿"质如缃缛,文如素綦",是天鹿与文鹿皆为有纹者。又 《宋史・礼志》曰:"以铜为文鹿或辟(辟原作群,《五礼通考》卷二十八作辟, 当据《通考》——引者按)邪。"则知"天鹿"与"文鹿"实为一物。可见,历史 上安息国贡献的师子、大爵、符拔,其实就是中土所说的师子、孔雀、文鹿。 这 些情况清楚地表明,这场俳戏确实是以历史上安息国遣使人朝贡献的故事为 题材,伎目中的"寺子"就是装扮的被遣人朝贡献的安息国使者。然而既是 安息国使者, 伎目中又为何以名其为"寺子"呢? 要弄清楚这个问题, 就必须 对古代中国与西域的关系史作认真的考察。众所周知,自张骞使西域、甘英 临西海以还,包括安息国在内的西北诸戎为了通好中国、寻求庇护、常常是遭

① 王钦若等:《册府元龟》卷九百六十八《外臣部朝贡第一》,北京:中华书局 1988 年版,第 11378 页。

亲子入朝侍奉并贡献珍奇,亲子兼有人质与使者的双重身份,形成了历史上 著名的"侍子"现象,其事不绝于书。《后汉书・顺冲质帝纪》云:"(顺帝)五 年春正月,疏勒王遣侍子及大宛莎车王皆奉使贡献。"《后汉书・光武帝纪》 云:"鄯善王、车师王等十六国皆遭子入侍奉献,愿请都护。帝以中国初定.未 追外事,乃还其侍子,厚加赏赐。"《后汉书·西域传》云:"顺帝永建六年,于 實王放前遺侍子诣阙贡献。"《三国志·魏志·韩暨崔林高柔孙礼王观传》 云:"龟兹王遣侍子来朝,朝廷嘉其远至,褒赏其王甚厚。余国各遣子来朝。" 《魏书·安同传》云:"安同,辽东胡人也。其先祖曰世高,汉时以安息王侍子 人洛。"了解了这一史实后,我们对俳伎中身为安息国使者的"寺子"到底是 什么身份也就应该是很清楚了。"寺子"既是"老胡",而"老胡"又是安息国 使者,那么,此"寺子"就只能是上列史书中所说的人朝为质并贡献珍奇的 "侍子"而非其他、《隋书·音乐志》将其记为"寺子"、盖因"侍"与"寺"形近 而讹。但是,历史上的安息国侍子为他国之王子,地位何等高贵,在中国又何 以被戏剧家在俳戏中编排成了俳优角色了呢? 考中古俳伎,有所谓"侏儒 导"①"师子导"②等等,之所以以侏儒、师子为导引之角色,一方面是以形象 而取其滑稽效果,另一方面是以其为物而侮弄之,获嘲戏之乐。本伎目以 "侍子"为导引之角色,目的也正与此相同。因"侍子"为外国人,其形象"深 目,多须髯",与中土人大异,中土人少见而自以其形貌为滑稽。再者,侍子入 朝,本就是为人质以侍奉人主,在大国的眼中地位自是同于奴仆,以其为俳优 角色,显然也是视其为物而可侮弄,能得戏谑之趣。

"登连"二字的含义,目前为止也有三种说法。董每戡以为"《隋书·音乐志》既说'登连',必是登歌连舞"⑤。任中敏说:"乃知上文所举第四十四设之全部,实为一部歌舞戏,重点在胡舞与《上云乐》,二者连续表演;曰'登连',或即此意。"又复举证云:"唐乐舞《剑器浑脱》辞曰:'剑器知多少! 浑脱向前来。'见敦煌曲,岂亦两伎'登连'之谓欤?"④迟乃鹏则认为"'登'字可训为立时、即刻","所谓'登连',即立即连接"⑤。董、任、迟三位先生的解释,从字面上来讲不能说不对,但用其意以读上下文,却让人感到勉强和别扭,总觉着句子极不通顺。事实也正是如此,在我们对梁三朝乐的情况进行了全面

① 郭茂倩:《乐府诗集》卷五十六,第819页。

② 杨衒之撰, 范祥雍校注: 《洛阳伽蓝记》, 上海: 上海古籍出版社 1978 年版, 第 43 页。

③ 董每戡:《董每戡文集》,广州:广东高等教育出版社 1999 年版,第 379 页。

④ 任半塘: 《唐戏弄》,第118页。

⑤ 迟乃鵬:《"寺子导安息孔雀鳳凰文鹿胡舞登连上云乐歌舞伎" 臟解》,《音乐探索》1998 年第1期。

的认识和了經之后,始发现三位先生的解释确实是有问题的。梁三朝乐即梁 三朝元会乐,其全部乐目载于《隋书·音乐志》,为了更清楚地说明问题,兹 不烦举其文如下。

三朝,第一,奏《相和五引》;第二,众官入,奏《俊雅》;第三,皇帝入 阁,奏《皇雅》;第四,皇太子发西中华门,奏《胤雅》;第五,皇帝进,王公 发足:第六,王公降殿,同奏《寅雅》:第七,皇帝入储变服;第八,皇帝变 服出储,同奏《皇雅》;第九,公卿上寿酒,奏《介雅》;第十,太子入预会, 奏《胤雅》:十一,皇帝食举,奏《需雅》:十二,撤食,奏《雍雅》:十三,设 《大壮》武舞;十四,设《大观》文舞;十五,设《雅歌》五曲;十六,设俳伎; 十七,设《鼙舞》;十八,设《铎舞》;十九,设《拂舞》;二十,设《巾舞》并 《白纻》;二十一,设舞盘伎;二十二,设舞轮伎;二十三,设刺长追花幢 伎;二十四,设受猾伎;二十五,设车轮折脰伎;二十六,设长跃伎;二十 七,设须弥山、黄山、三峡等伎;二十八,设跳铃伎;二十九,设跳剑伎;三 十,设掷倒伎;三十一,设掷倒案伎;三十二,设青丝幢伎;三十三,设一伞 花幢伎;三十四,设雷幢伎;三十五,设金轮幢伎;三十六,设白兽幢伎;三 十七.设掷跻伎;三十八,设狝猴幢伎;三十九,设啄木幢伎;四十,设五案 幢 呪愿伎;四十一,设辟邪伎;四十二,设青紫鹿伎;四十三,设白武伎,作 讫,将白鹿来迎下;四十四,设寺子导安息孔雀、凤凰、文鹿胡舞登连《上 云乐》歌舞伎;四十五,设缘高组伎;四十六,设变黄龙弄龟伎;四十七,皇 太子起,奏《胤雅》;四十八,众官出,奏《俊雅》;四十九,皇帝兴,奏《皇 雅》。①

元会乃一年中皇帝朝见群臣、诸王、各国使节最重要的节日,因于元旦举行,故称元会,也称正会。据《宋书·礼志》所引《咸宁注》,元会所用乐是配合各个朝拜仪式而进行演出,孰先孰后,具有明确的规定。皇帝、群臣、诸王、各国使节如仪就位及群臣、诸王、使节向皇帝朝拜时奏雅乐,皇帝与群臣、诸王、各国使节燕饮及群臣、诸王、使节向皇帝祝寿时奏登歌,食毕则进舞,舞后则进众伎,宴乐毕皇帝、群臣、诸王、各国使节罢退,又复奏雅乐。从这个乐目可以清楚地看到,梁三朝元会乐也基本上是按照这个顺序进行演出。第一到第十二为雅乐,配合的是众官人,皇帝人阁,皇太子发西中华门,皇帝进,王公发足,王公降殿,皇帝人储变服,皇帝变服出储,公卿上寿酒,太子人预会,皇帝

① 此节文字的标点据中华书局本《隋书》,北京:中华书局 1973 年版。

食举,撤食等一系列仪式。第十三到第二十为食毕所进舞(唯第十六设为俳 伎,不知何故),第二十二到第四十六为舞后所进众伎,第四十七到第四十九 又复为雅乐,配合的是皇太子起,众官出,皇帝兴等罢退仪式。了解梁三朝乐 是按照规定的顺序来进行演出这一情况非常重要,它无疑是解开"登连"二 字含义的关键所在。在乐目中,"登连"二字所居的这个节目排序为第四十 四,之前的一个节目排序为第四十三,在演出的过程中它们之间自然是上一 场和下一场的关系。值得注意的是,在所有伎目中,唯独这两个伎目附有简 短的演出说明,这显然是因为这两个伎目不仅仅是作伎,而且还掺杂其他节 目的缘故,由于节目多,恐览者不甚明了,故记录时需作一说明。正是这两个 伎目之间业已存在的上下场关系和附在这两个伎目间的简短的演出说明,让 我们理解了"登连"二字的正确含义。第四十三云:"设白武伎,作讫,将白鹿 来迎,下。"意思是此一伎目是先演白武伎,演宗后又演一个将白鹿来迎的场 面,然后下场。这一伎目有"下场"的说明,那么,下一伎目即第四十四中"寺 子导安息孔雀凤凰文鹿胡舞脊"之"脊"字就应该是承上一个伎目而对本伎 目所作的说明词,意为"登场"或"上场",其后面的"连"字则如任中敏、迟乃 鹏所说, 意为"连接"。再从句法上来讲, 本伎目中"寺子导"之"导"字为动 词,意为"导引",导引"安息孔雀凤凰文鹿胡舞"做什么? 句子中需要一个相 应的语词成分来完成句意,否则,句意就不能算是完整。很明显,"登连"二 字是不能担当这个相应的语词成分的,如果把它看做这个相应的语词成分, 这个句子就变得不通顺。能够作为这个相应的语词成分来完成句意的,只有 "登"字。把"登"字视为句子中相应的语词成分,整个句子读起来就十分畅 达。实际上,在我们前面提到的《宋书·礼志》所引《咸宁注》中,就有不少与 这个句子句型相同的例句,可以作为理解这个句子的一个参考。此如"皇帝 延王登","皇帝延君登","太常导皇帝升御座","谒者引王公至二千石上殿" 等等。因此,"登连"二字就不能解为"登歌连舞",也不能解为"连续表演", 更不能解为"立即连接"。由于对"登连"二字理解的失误,直接导致了今天 各家断句的错误,在此必须加以纠正。根据上面我们对"登连"二字的解释, 这个伎目正确的断句形式应当是:"四十四,设寺子导安息孔雀、凤凰、文鹿、 胡舞登,连《上云乐》歌舞伎。"

二、周捨的《上云乐》

关于周捨的《上云乐》,从隋代的释智匠到宋代的陈旸、郭茂倩以及明代的胡震亨,一直是把它看做此伎目中的歌词的,千余年间几乎没有什么异议。

但到了近代,任中敏作《唐戏弄》,始对此提出了怀疑,任先生认为:"拾白二篇(指周捨、李白各作之《上云乐》)与其谓之诗,不如谓之赋,实难以充合乐之唱辞。"又说:"故此二篇究是何体,篇中所见人物、情节,实际如何安排,必须体认明白。过去看法,不免误解,兹略辨之。按二篇均是叙述体,仅各有一节曰'陛下'云云,为代言对语而已,难认为直接歌唱之乐辞或剧曲。'上云乐'三字,诚然为伎名,但在二篇之前,不过等于普通咏事之诗或赋题而已。唐张祜有《热戏乐》,也非乐辞或戏辞,乃一首咏热戏之七绝而已。与此正同。《乐府诗集》四九南朝无名氏之《共戏乐》诗并同。"①任先生说周捨《上云乐》为叙述体、"实难以充合乐之唱辞"无疑是正确的,但因此断定它为"普通咏事之诗或赋题"、并非伎目中的"戏辞",却有待于商榷。笔者以为,周拾所作的这首《上云乐》,实实在在就是此伎目中的"戏辞"而非"普通咏事之诗或赋题"。

任先生之所以得出这样的结论,主要是他没有意识到周捨《上云乐》实际上是一首俳歌词,如果我们认识到这一点,那么,我们对其作为此伎目中的一个组成部分(也即任先生所说的"戏辞")就一点也不会感到奇怪了。

为什么说周捨的《上云乐》是一首俳歌词呢?

先来看看释智匠《古今乐录》中记载的梁三朝乐第十六设俳技的情形。 其文云:

梁三朝乐第十六设俳技,技儿以青布囊盛竹箧,贮两踒子,负東写地歌舞。小儿二人,提沓踒子头,读俳云:"见俳不语言,俳涩所俳作一起。四坐敬止。马无悬蹄,牛无上齿。骆驰无角,奋迅两耳。半拆荐博,四角恭跱。"

六朝及六朝以前完整的俳歌词今大多已不传,《古今乐录》记载的这一首是那个时期留下来的较为完整的俳歌词,这给我们了解什么是俳歌词提供了极大的方便。分析这段材料我们可以明确下面几点。一、俳歌词的演出方式是读诵而非合乐歌唱。二、俳歌词是演员以叙述体的形式解释其所调弄对象的动作内容。三、对所调弄对象的滑稽动作在语言上作极度的夸张、形容,极诙谐、嘲弄之能事。下面就来看看周捨的《上云乐》是否也具有俳歌词的这些特征?周捨《上云乐》辞云:

① 任半塘:《唐戏弄》,第118页。

西方老胡, 厥名文康。遨游六合, 傲诞三皇。西观蒙汜, 东戏扶桑。南泛大蒙之海, 北至无通之乡。昔与若士为友, 共弄彭祖扶床。往年暂到昆仑, 复值瑶池举觞。周帝迎以上席, 王母赠以玉浆。故乃寿如南山, 志若金刚。青眼智智, 白发长长。蛾眉临髭, 高鼻垂口。非直能俳, 又善饮酒。箫管鸣前, 门徒从后。济济翼翼, 各有分部。凤凰是老胡家鸡, 师子是老胡家狗。陛下拨乱反正, 再朗三光。泽与雨施, 化与风翔。觇云候吕, 志游大梁。重驷修路, 始届帝乡。伏拜金阙, 仰瞻玉堂。从者小子, 罗列成行。悉知廉节, 皆识义方。歌管愔愔, 铿鼓锵锵。响震钧天, 声若鷞皇。前却中规矩, 进退得官商。举技无不佳, 胡舞最所长。老胡寄箧中, 复有奇乐章。赍持数万里, 愿以奉圣皇。乃欲次第说, 老耄多所忘。但愿明陛下, 寿千万岁, 欢乐未渠央。

诚如任中敏所言,周捨的《上云乐》采用了赋即铺叙的表现手法,属于诗歌中 的叙述体。然此正合于上举俳歌词的叙述体的形式,看来俳歌词之所以为俳 歌词,正在于它的叙述体性质,也就是说,叙述是俳歌词最主要的特征。又如 任中敏所言,周捨的《上云乐》"实难以充合乐之唱辞",然此一方面却正合于 上举俳歌词读诵的演出方式。再从语言上来看,周捨的《上云乐》也充满了 诙谐、机智,让人忍俊不禁,和上举俳歌词具有相同的特点。如说老胡文康 "遨游六合,傲诞三皇。西观蒙汜,东戏扶桑。南泛大蒙之海,北至无通之乡。 昔与若士为友,共弄彭祖扶床。往年暂到昆仑,复值瑶池举觞。周帝迎以上 席,王母赠以玉浆",此自然是现实中不可能之事,而从戏中滑稽角色口中道 出,不由人不捧腹。又如"凤凰是老胡家鸡,师子是老胡家狗"这样的嘲谑 语,和上引俳歌词中的"马无悬蹄,牛无上齿。骆骝无角,奋迅两耳"之语在写 法上其实并无二致,其极度的夸张实令人发笑。另外,最值得注意的是任先 生提及的最后向皇帝祝寿的致语,根据后来的一些资料来考察,它应属俳歌 词中的俳语口号,俳语口号又称致语口号,为俳歌词的一个重要的组成部分, 专作祝寿之用①。如《绀珠集》卷二载录的刘朝霞俳语就是其类,其文云:"帝 幸华清宫,有刘朝霞献赋杂以俳语,有云:'遮莫你古来千帝,岂如我今日三 郎。'又有云:'今日是千年一遇,叩首莫五角六张。'帝览之喜,令改'五角六 张'之句。朝霞云:'臣草此赋若有神助,自谓文不加点,不愿改易。'帝曰: '真穷薄人也。'遂薄赏以遣之。"唐以后,致语口号差不多是重新作为一种文 体被独立了出来,文人创作者代有其人,如苏轼就曾写作了不少致语口号,有

① 吴自牧:《梦梨录》,杭州:浙江人民出版社 1984 年版,第 18 页。

一卷之多。当然,这时的致语口号内容已不限于向皇帝祝寿,已扩大到各色人等。读俳的目的在于媚悦人主,周捨《上云乐》中的致语口号乃直接向皇帝祝寿的颂辞,当由俳优读出时,其为人主所悦也就是自然的事。由此可见,周捨《上云乐》的创作追求舞台演出效果的痕迹是十分明显的,它具有作为俳歌词的各个特征,因而它作为此伎目中的一个组成部分是完全可以肯定的。

其实,宋代的陈旸早已看出周拾的《上云乐》就是一首俳歌词,不过是在文中没有直说而已。《乐书》卷一百八十七云:"优倡之伎,自古有之。若齐奏宫中之乐,倡优侏儒戏于前,汉惠帝世安陵啁之类。武帝时幸倡郭舍人滑稽不穷。魏武好倡优,每至欢笑,头没杯案中。梁三朝乐有俳伎小儿读俳,寺子子(子为衍字——引者按)遵(《乐书》卷一百八十三作导,应以导为是——引者按)安息孔雀凤凰文鹿胡舞登连上云乐歌舞伎。魏邯郸淳诣曹植,必傅粉科头拍袒胡舞,诵俳优小说则傅粉涂墨,更衣易貌以资戏笑,盖优倡常态也。故唐时谓优人辞捷者为斫拨,今谓之杂剧也,有所敷叙曰作语,有诵辞篇曰口号。凡皆巧为言笑,令人主和悦者也。"陈旸虽是举侍子导俳伎以论述俳歌词在文本形式及演出方式上"敷叙"、"诵辞"的基本特征,但具体说来却应该是以周拾的俳歌词《上云乐》为例的,因在同书卷一百八十三中,陈旸就曾说过"作文康辞"之类的话,已明确周拾的《上云乐》为寺子导俳伎中的歌词。

为什么周拾的《上云乐》明明是一首俳歌词而后来却遭遇怀疑呢?我以为这与人们对《古今乐录》的记载理解存在失误有很大的关系,不能不加以辨正。《古今乐录》云:"按《上云乐》又有老胡文康辞,周拾作,或云范云。"这里所说的《上云乐》,应是《隋志》所说的"上云乐歌舞伎"之省,因此,这句话的意思就应当是:"上云乐歌舞伎"中又有"老胡文康辞"。这样理解的结果,周拾的这首俳歌词真正的题目就该是"老胡文康辞"而非"上云乐","上云乐"不过是此伎目总的名称而已。郭茂倩《乐府诗集》题周拾辞曰《上云乐》,并不是说他不知周拾辞真正的题目是"老胡文康辞",乃是以"老胡文康辞"本就隶于"上云乐歌舞伎"名下,故称其总名也不为不可。此外还需要特别作出说明的是,此伎目中梁武帝也作有《上云乐》,此《上云乐》之名是否也是取其总名、为"上云乐歌舞伎"之省?这显然不是,此《上云乐》的确确是梁武帝歌词的题目,不是梁武帝的歌词取自于此伎目之总名,恰恰是此伎目因梁武帝的歌词名《上云乐》而得其名,武帝以帝王之尊而为此伎目填词作曲,用其歌词名为此伎目之总名自是理所当然。如果我们了解到周拾《上云乐》的这些情况,那么,对其是否为此伎目中歌词的怀疑也许就会释然了。至于

李白的《上云乐》,其情形与周拾的《上云乐》不一样,首先,它是仿周拾的《上云乐》而作,并不关乎伎目的演出,正如任先生所言,"不过等于普通咏事之诗或赋题而已",纯粹就是一首题咏"上云乐歌舞伎",发抒其观感的作品;其次,从歌辞内容上讲,李白的这首《上云乐》根本上已失去了作为俳歌词的功能,无嘲谑、发笑之趣,所以不能把它与周拾的《上云乐》等同看待。

最后顺便说一下"老胡文康辞"的作者问题。关于"老胡文康辞",《古今乐录》对它是周捨作还是范云作不置可否,根据我们上面作出的分析,"老胡文康辞"之得名《上云乐》乃本于此伎目之总名,而此伎目之总名又本于梁武帝所作歌词《上云乐》之名,是知"老胡文康辞"作于梁武帝《上云乐》之后。《古今乐录》云:"梁天监十一年冬,武帝改西曲制《江南》、《上云乐》十四曲。"据《梁书》周拾、范云本传,周拾卒于普通五年(524),范云卒于天监二年,梁武帝《上云乐》既作于天监十一年冬,其作者就应该是周拾而非范云。

三、梁武帝的《上云乐》七曲

关于梁武帝的《上云乐》七曲,研究界讨论得最多的是它的性质问题,即 是歌舞戏剧还是纯粹的歌舞唱词? 其中意见最有代表性的是周贻白和任中 敏。周贻白说:"曲词大意系指神仙境界,欢乐无极,虽或配合舞蹈的唱词,但 毫无情节可言。……决不能算作后世优伶演剧之始。同时也无须因《上云 乐》系帝王之词,而把不具故事情节的歌舞,从而联系到中国戏剧系创自宫 廷方面去。"①任中敏则与之针锋相对,认为梁武帝《上云乐》是含有情节的故 事性极强的戏剧,为此,他将《上云乐》七曲"按假设之新次序排列",勾画出 了其情节体系:"曰全剧有发简、赴会、容耉、感洛、传丹、六博、遨游、降羽、惜 别诸情节。"并且还说:"即使依照七曲相传之原次序不动,也不能抹杀其中 所含故事与情节之本质。"②笔者以为,为梁武帝的《上云乐》七曲作定性研究 是一项非常重要而又需要谨慎的工作,它必须建立在对《上云乐》七曲本身 进行认真分析、准确理解的坚实基础上,只有在这方面做好了我们的工作, 《上云乐》七曲的定性研究才会有实质的意义。而恰恰是在这个环节上,过 去我们所做的工作多有欠缺。基于这一考虑,本节即对《上云乐》七曲曲名 含义和来源、所歌仙道及其内容逐次进行研究,纠正我们过去在研究过程中 的一些错误看法,最后根据它再来谈定性的问题。

① 周贻白:《中国戏剧的起源和发展》,《唐戏弄》引,第1268页。

② 任半塘:《唐戏弄》,第 1268 页。

《上云乐》曲名的含义、宋吴正子注、刘辰翁评《笺注评点李长吉歌诗》卷 四引《乐府解题》云:"相如《大人赋》云:'悲世俗之迫隘兮,朅轻举而远游。 乘绛幡之素霓兮,载云气而上浮。'此所以乐也。"任中敏也持同样的看法,他 说:"按其和声辞之情调,'乐'乃'欢乐'之'乐',并非'音乐'之'乐'。'上 云'犹言'太清'或'上清',现代语曰'高空'。道家以为修道者能升跻上仙, 云游八表,便长乐无极。如李白《飞龙引》曰:'登鸾车,侍轩辕,遨游青天中, 其乐不可言!'正乃'上云乐'三字之正解。"①《乐府解题》及任中敏这样解释 《上云乐》曲名的含义如果只从字面上看是十分精彩的,并无不妥。然而在 对当时的一些材料进行研究时我们却发现,《上云乐》曲名的含义其实并不 如其字面这样简单。《太平御览》卷五百七十二引《西京杂记》曰:"贾佩兰 说,在宫中时,常以弦管歌舞相娱,竞为妖服,以趋良时。十月十五,共人灵女 庙,吹笛击筑,歌《上云》之曲,而相连臂踏地为节,歌《赤凤来》也。"《西京杂 记》所载事固属荒唐,但它成书在梁以前,是《上云》之曲名在武帝之前就已 存在,因而《上云乐》曲名实非武帝独创,乃取旧曲名以为其新作品之名。 "上云乐"之"乐"即"《上云》之曲"之"曲"字,意为乐曲,其非"欢乐"之"乐" 其明。曲名"上云"的出处,也当是因灵女庙供奉之灵女而来,按,《西京杂 记》所载"《上云》之曲"、《搜神记》记作"《上灵》之曲",两处记录文字固然不 同,但它却反映了在当时人们的概念中,"上云"即"上灵",也即灵女,文字相 异义则相同。所以、《西京杂记》中的"《上云》之曲"其义就是"歌灵女之 曲"。当然,梁武帝的《上云乐》曲名虽取于兹,但其"上云"之含义却有了变 化,此"上云"应是《方诸曲》所谓"上云人"、《凤台曲》和辞所谓"上云真",凡 得道升天之仙道之谓。任先生解"上云"为"太清"、"上清"、"高空",实际上 只说对了一半,并未尽得其正解。如此,梁武帝《上云乐》的意思就是"歌得 道升天之仙道的乐曲"。

梁武帝《上云乐》共七曲,今人所共知其为歌仙道之曲,但究竟是写哪些仙道、表现了一些什么样的内容?实际上至今尚无人作认真的探究。现即结合世传神仙小说和道藏对其逐一进行分析。

1. 《凤台曲》

和云:上云真,乐万春。

① 任半塘:《唐戏弄》,第 1259—1260 页。下所引文字均载该书 1266—1268 页,不再—— 注明。

凤台上,两悠悠。云之际,神光朝天极,华盖遏延州。羽衣昱耀,春吹去复留。

《列仙传》卷上曰:"萧史者,秦穆公时人也。善吹箫,能致孔雀、白鹤于庭。 穆公有女字弄玉,好之,公遂以女妻焉。日教弄玉作凤鸣,居数年,吹似凤声, 凤凰来止其屋, 公为作凤台。夫妇止其上不下数年, 一旦皆随凤凰飞去。故 秦人为作凤女祠于雍宫中,时有箫声而已。萧史妙吹,凤雀舞庭。嬴氏好合, 乃习凤声。禒攀凤翼,参翥高冥。女祠寄想,遗音载清。"按,《凤台曲》内容 基本上就是本《列仙传》而言,"凤台上,两悠悠"之句,写萧史和弄玉在凤台 上箫管凤声和鸣,互为恋慕之情。"云之际,神光朝天极,华盖遏延州"之句, **县说萧史和弄玉因行玄景之道而得飞升。《云笈七签》卷五十三载有《太上** 玄书八景飞经八法》,谓行玄景之道八年则可上升太清,其行道之祝言有"乞 回上仙,神光下降,荫以飞云,覆以紫盖,得乘八景,上升雪际"云云。盖萧史 和弄玉是以此法而飞升,故诗句如是而言也。"羽衣昱耀"之句,乃写萧史和 弄玉"遂攀凤翼,参翥高冥"的情景。而"春吹去复留"之句,则是写其人已 去,"遗音载清"的寄想。较之《列仙传》所载,《凤台曲》所写内容与之相合几 无差,因此可断定,《凤台曲》所歌仙道为萧史和弄玉。任中敏则将此曲视为 一戏之最后一场,云"王母与穆帝惜别。朝天既罢,华盖不前;春吹悠悠,流连 离去,全剧终"。以《凤台曲》写王母与穆帝事,不知其何以为据?

2. 〈桐柏曲〉

和云:可怜真人游。

桐柏真,升帝宾。戏伊谷,游洛滨。参差列凤管,容与起梁尘。望不可至,徘徊谢时人。

《列仙传》曰:"王子乔,周灵王太子晋也。好吹笙,作凤鸣,游伊洛间。道士浮丘公接上嵩山二十余年。后来于山上告桓良曰:'告我家,七月七日待我缑氏山头。'果乘白鹤驻山颠,望之不得到,举手谢时人而去。"两相比照,《桐柏曲》中"戏伊谷,游洛滨。参差列凤管,容与起梁尘"之句,明显是取《列仙传》"好吹笙,作凤鸣,游伊洛间"之语而言之,而"望不可至,徘徊谢时人"之句,几乎是照搬《列仙传》的"望之不得到,举手谢时人而去"。可见,《桐柏曲》基本上就是《列仙传》的一个翻版,是知《桐柏曲》所歌仙道为王子乔。王

子乔在仙道中的封号是"桐柏真人右弼王领五岳司侍帝晨王子乔"①或"右辅侍帝晨领五岳司命右弼桐柏真人金庭宫王君"②,《锦绣万花谷前集》卷五引《传灯录》云:"按《仙经》,桐柏山金庭宫一名天台山,周灵王太子得道为桐柏真人,治金庭宫云。"此则诗中"桐柏真,升帝宾"一句所本。据此,该诗确实是写桐柏真人王子乔,而《桐柏曲》曲名也正取于此。任中敏则将此曲视为一戏之第二场,云"穆天子乃王母所邀特客,其登场时,仙乐相将,清歌缭绕。中途曾俯视伊洛,觉人事全非,不胜感慨"。以《桐柏曲》写穆天子,大谬。

3. 《方丈曲》

方丈上,崚层云。挹八玉,御三云。金书发幽会,碧简吐玄门。至道虚聚,冥然共所遵。

方丈即方丈台。八玉即八玉兰。《云笈七签》卷九十六载西王母宴汉武帝, 命侍女田四妃答歌一章,有句云:"晨登太灵宫,挹此八玉兰。"三云即三素之 云,《真诰》卷五云:"君曰:太极有四真人,老君处其左,佩神虎之符,带流金 之铃,执紫毛之节,巾金精之巾,行则扶华晨盖,乘三素之云。"又《云笈七签》 卷十二云:"三云,九霞神仙之所御也。"以文意窥之、《方丈曲》应是写方丈台 东宫灵照夫人。《真诰》卷三云:"北元中玄道君李庆宾之女、太保玉郎李灵 飞之小妹受书为东宫灵照夫人,治方丈台第十三朱馆中。夫人着紫锦衣,带 神虎符,握流金铃。有两侍女,侍女年可二十许,夫人年可十三四许。闻呼一 侍女名隐晖,侍女皆青绫衣,捧赤玉箱二枚,青带束络之,题白玉检,曰《太上 章》、一检曰《太上文》。夫人带青玉色绶如世人带章囊状,隐章当长五丈许, 大三四尺许。临去,授作一纸诗,毕,乃吟歌:'云墉带天构,七气焕神冯。琼 扇启晨鸣,九音绛枢中。紫霞兴朱门,香烟生绿窗。四驾舞虎旗,青辀掷玄 空。华盖随云倒,落风控六龙。策景五岳阿,三素眄君房。适闻臊秽气,万浊 荡我胸。臭物熏精神,嚣尘互相冲。明玉皆摧烂,何独盛德躬。高揖苦不早, 坐地自生虫。'"文中的"三素"即《方丈曲》所言之"三云","太上章"与"太上 文"即《方丈曲》所言之"金书"、"碧简"。《太平御览》卷六百七十三引《登真 隐诀》曰:"上清仙台,《金书》在其中;太极九玄台,《碧简文》在其中。"又同书

① 陶弘景:《真诰》卷一、《景印文渊阁四库全书》第1059册、第315页。

② 陶弘景:《真灵位业图》,陶宗仪等《说郛三种》,上海:上海古籍出版社 1988 年版,第 2642 页。

卷六百七十二云:"《九真中经》曰:西玄仙洞壶中有《郁仪》、《结邻》二经,玉简金字,玉检曰青笔书、三元玉检、上元检。"此即是其证。而东宫灵照夫人所作的这首诗,申言得道之秘诀,显然就是《方丈曲》中所谓"至道"。可见《方丈曲》所咏内容全取于此,其所歌仙道为东宫灵照夫人无疑,而其曲名也正于此而得。任中敏则将此曲视为一戏之第三场,云"王母发简邀约众仙,众仙应邀赴会"。依上考,《方丈曲》中所言"金书"、"碧简",实指道书,任先生误其为邀约之简,无怪乎其解《方丈曲》内容如此。

4. 〈方诸曲〉

和云:方诸上,可怜欢乐长相思。

方诸上,上云人。业守仁,摐金集瑶池,步光礼玉晨。霞盖容长肃, 清虚伍列真。

《真诰》卷九云:"方诸正四方,故谓之方诸。一面长一千三百里,四面合五千 二百里,上高九千丈,有长明太山,夜月高丘,各周回四百里,小小山川如此间 耳。但草木多茂蔚,而华实多蕾粲。饶不死草、甘泉水,所在有之,饮食者不 死。青君宫在东华山上方二百里中,尽天仙上真宫室也。"守仁,《云笈七签》 卷九十一有《守仁》一文,云:"老君曰:轻天下即神无累,细万物即心不惑,齐 死牛即意不慑,同变化即明不眩。夫至人倚不立之柱,行无关之涂,禀不端之 府, 学不死之师, 无往而不遂, 无至而不通, 屈伸俯仰, 抱命而行, 宛转祸福, 利 害不足以患心。夫为义者,可迫以仁而不可劫以兵,可止以义而不可悬以利, 君子义死不可以富贵留。故为仁义者,不可以死亡恐也,况于无为者乎! 无 为即无累,无累之人以天下为量。夫上观至人之论,源道德之意,以考世俗之 行,乃足薄也。"此则守仁之意。瑶池,西王母居处。《云笈七签》卷一百十四 云西王母"所居宫阙,在龟山之春山西那之都,昆仑玄圃阆风之苑,有金城千 重,玉楼十二,琼华之阙,光碧之堂,九层玄台,紫翠丹房,左带瑶池,右环翠 水"。步光即步光之剑,《吴越春秋》卷三云:"故使贱臣以奉前,王所藏甲二 十领,屈卢之矛,步光之剑以贺。"玉晨,即上清高圣太上玉晨大道君。《云笈 七签》卷一百一引《洞真大洞真经》云:"上清高圣太上大道君者,盖二晨之精 气,九庆之紫烟。玉晖焕耀,金映流真。结化含秀,苞凝玄神。寄胎母氏,育 形为人, 讳器度, 字上开元。母姙三千七百年, 乃诞于西那天郁察山浮罗岳丹 玄之阿,于是受箓紫皇,受书玉虚,眺景上清,位司高仙,为高圣太上玉晨大道 君,治蕊珠日阙馆七映紫房。"综合这些材料来看,《方诸曲》所歌应为方诸东

华山上青君宫中的"天仙上真"。他们轻天下,无为、无累,有时朝见西王母,有时礼拜玉晨君,行进则紫盖容裔,朝拜则伍列整肃。《方诸曲》曲名也正取于此。任中敏则将此曲视为一戏之第四场,云"点明会所,又写出赴会者肃容列伍之情况"。此曲单写方诸东华山上青君宫中"天仙上真"的生活情景,与众仙赴会事无涉。

5. 《玉龟曲》

和云:可怜游戏来。

《太平御览》卷六百七十八引《茅君传》曰:"紫微元灵白玉龟台九灵太真元君 即西王母也、上帝惣真玉君东卿司命茅君之师、古英紫微夫人之母也。居昆 仑塘台.别治白玉龟山青琳之宫,朱紫之房。"又《云笈七签》卷二十二云:"又 有墉城金台玉楼,相似如一,流精之阙,光碧之堂,琼华之室,紫翠丹房,景云 烛日,朱霞九光,西王母之所治。……仙人有九万人,皆停散于灵山。学者恒 诵诸天内音、外国三十六音、地下九垒之音。 九年,仙人自当降送,灵山之神 奇;三十六年,得乘五色云舆,上登昆仑之山也。"又《汉武帝内传》云:"王母 上殿,东向坐,着黄褡襦,文采鲜明,光仪淑穆。带灵飞大绶,腰佩分景之剑, 头上太华髻,戴太真辰婴之冠,履玄璚凤文之舄。视之可年三十许,修短得 中,天姿掩蔼,容颜绝世,真灵人也。"《玉龟曲》中"九光"、"五云"、"分影"、 "大华"、"晨缨"等字样,无一不与上举有关西王母文献相合,是知此曲专咏 西王母,而《玉龟曲》曲名也正源于此。任中敏则将此曲视为一戏之第五 场,云"众仙服饰之盛,有如交带华冠;威仪之盛,有如云生、光耀。'玄 者'即指胡舞主脚老胡文康,也参列仙班,一同赴会"。任先生以《玉龟 曲》写众仙,已远离文义,而以"玄耇"指胡舞主脚老胡文康,尤不可解。 按,"者"一作"寿",意为长寿。玄罗即南方荧惑真皇君夫人玄罗。《云 笈七签》卷二十四云:"五星者……南方荧惑真皇君姓皓空,讳维淳,字散 融,夫人讳华凝,字玄罗……"按此,"耉如玄罗"一句的意思就是说西王 母是白玉龟台的"真长仙",直可比于南方荧惑真皇君夫人玄罗,与老胡 文康并无关系。

6. 〈金丹曲〉

和云:金丹会,可怜乘白云。

紫霜耀,绛雪飞。追以还,转复飞。九真道方微,千年不传,一传裔 云衣。

紫霜、绛雪,丹药名。《云笈七签》卷六十五云:"所谓赤金者,此种神药可成 赤金,名曰金液还丹。即欲作黄金,取还丹一铢,置一斤铅中,即成真金矣。 亦可先内铅干器中,先火为水,方内刀圭赤药于其器中,临而观之,五色飞华, 紫云乱映, 蓊郁玄黄, 若仰看景云之集也, 名曰紫金, 道之妙矣。其盖上紫霜, 名曰神丹,服食以龙膏泽和之,令如大豆大,平旦以井华水服之,日一丸。"又 同书卷一百十四云:"药有九丹金液,紫华虹英,太清九转,五云之浆,玄霜绛 雪,腾跃三黄,东瀛白香,玄洲飞牛,八石千芝,威喜九光,西流石胆,东沧青 钱,高丘余粮,积石琼田,太虚还丹,盛以金兰,长光绛草,云童飞千.有得服 之,白日升天。此飞仙之所服,非地仙之所闻。""追以还,转复飞"之句,是说 药之功效。《云笈七签》卷五十六引《仙经》云:"一阴一阳谓之道,三元二合 谓之丹, 泝流补脑谓之还, 精化为气谓之转, 一转一易一益。每一转延一纪之 寿,九转延一百八岁。"九真,指《九真中经》。《真诰》卷五云:"君曰:道有《九 真中经》,老君之秘言也。""千年不传"之句,乃言《九真中经》之秘,非其人不 传。《太平御览》卷六百七十八引《茅君传》曰:"其后王母惣具更演说行事之 法,犹如《九真中经》,惟以龙书为主也,太上刻于凤台南轩,非惣真弟子不 教,非司命之玄挺不传。""一传裔云衣"之句,则言《九真中经》之神奇、宝贵。 《太平御览》卷六百六十四引《琼文四纪篇》曰:"得《九真中经》者,谓之白日 尸解,或曰飞行羽经轻也。"根据这些分析,知《金丹曲》为盛赞太上老君丹药 及丹书之妙,而《金丹曲》曲名也正源于此。任中敏则将此曲视为一戏之第 六场,云"众仙飞舞嬉游,共有事于金丹,应为剧情之最高峰"。按、《金丹曲》 只说太上老君丹药及丹书事,并未言及众仙,不知任先生何以为言也?

7. 〈金陵曲〉

句曲仙,长乐游洞天。巡会迹,六门揖,玉板登金门,凤泉回肆,鹭羽降寻云。鹭羽一流,芳芬郁氛氲。

此曲名《金陵曲》,盖因金陵乃句曲所在,人间洞天,神仙之居也,故得与天上 仙境如方丈、玉龟等并列。《真诰》券十一云:"金陵者,洞虚之膏腴,何曲之 地肺也。履之者万万,知之者无一。""句曲仙"指句曲山三茅君,据《真诰》卷 一.茅盈在仙籍为司命东卿上真君,茅固为定录右禁郎,茅衷为三官保命司。 洞天, 指句曲洞天, 《真诰》卷十一云: "此山洞虚内观, 内有灵府, 洞庭四开, 穴岫长连。古人谓为金坛之虚台,天后之便阙,清虚之东窗,林屋之隔沓。众 洞相通,阴路所适,七涂九源,四方交达,真洞仙馆也。"六门,《真诰》卷十一 云:"句曲之洞宫有五门,南两便门,东西便门,北大便门,凡合五便门也。"据 陶隐居注,此五便门外尚有真仙人出人之真门,合之共六门。玉板,指白玉 版。《神仙传》卷五云:"太上老君命五帝使者持节以白玉版黄金刻书加九锡 之命,拜君(茅盈)为太元真人东岳上卿司命真君。"金门,茅山东之小穴。 《真诰》卷十一云:"告中茅山东有小穴阴宫之阿门,入道差易,后当以渐斋修 而寻求之,灵宗垂念,便以为造金门而登玉房也。"凤泉,指金陵甘泉。《真 诰》卷十一云:"金陵之土似北邙及北谷关,土坚实而宜禾谷,掘其间作井,正 似长安凤门外井水味,是清源幽澜,洞泉远沽耳。水色白,都不学道,居其土, 饮其水,亦令人寿考也,是金津润液之所溉耶!""鹭羽降寻云"三句,写茅盈 得仙升天之盛况。《神仙传》卷五云:"明日迎官来至,文官则朱衣紫带,数百 人,武官则甲兵旌旗,器仗耀日,千余人。茅君乃与父母宗亲辞别,乃登羽盖 车而去,麾幢幡盖,旌节旄钺,如帝王也,骖驾龙虎麒麟白鹤狮子,奇兽异禽, 不可名识、飞鸟数万,翔覆其上,流云彩霞,霏霏绕其左右。去家十余里,忽然 不见,观者莫不叹息。君遂径之江南,治于句曲山。"根据这些材料,知《金陵 曲》所写事无一不与句曲三茅君有关,是此诗为写句曲三茅君无疑。任中敏 则将此曲视为一戏之第七场,云"巡会,迹门,回泉,降羽,流芬,乃特写王 母"。以《金陵曲》为特写王母,实不知其缘何为言?

通过以上的考察我们可以看到,梁武帝的《上云乐》七曲分别是写萧史和弄玉、桐柏真人王子乔、方丈台东宫灵照夫人、方诸东华山上青君宫中的"天仙上真"、白玉龟台九灵太真元君西王母、太上老君丹药及丹书、句曲山三茅君,并非专写西王母与穆天子瑶池会的故事。它们实为互不连属的七个神仙故事,既无中心人物,也无上下统一的故事情节,不过是一组专咏神仙之事的歌词而已,将它们看做一出歌舞戏的戏词显然是不符合事实的。

四、伎目的结构和演出形式

关于此伎目的结构和演出形式,历代有不少论述,但大多过于简略,且只

停留于字面的揣测而无具体深入的分析。宋代陈旸的《乐书》是较早论及此 伎目演出情况的著作,其言虽简,然颇切实际。《乐书》卷一百八十三云:

梁三朝乐设寺子遵(当作"导")安息孔雀凤凰文鹿胡舞登连上云乐歌舞伎。先作文康辞,而后为胡舞。舞曲有六:第一《蹋节》,第二《胡望》,第三《散花》,第四《单交路》,第五《复交路》,第六《脚掷》。及次作《上云乐》、《凤台》、《桐柏》等诸曲。

按陈旸的说法,此伎目分三场演出,第一场是作文康辞,第二场是胡舞,第三场是作《上云乐》诸曲。下面我们就结合相关的资料对各场的演出形式做一些分析。

第一场作文康辞,也就是作侍子导俳伎。研究这场俳伎最应该引起我们 注意的是周拾的《上云乐》为何又题为"老胡文康辞",既称老胡之名为文康, 是否就可以简单地把文康仅仅看做俳伎中老胡的名字? 我以为不能这么理 解,名老胡为文康,还应另有其含义。《隋书·音乐志》述文康乐的起源云: "礼毕者,本出自晋太尉庾亮家。亮卒,其伎追思亮,因假为其面,执翳以舞, 象其容。取其谥以号之,谓之为文康乐。"可见,文康实际上已是一种表演形 式,即假为其面而"象其容"的代名词,是对演员演出造型的一种特殊要求。 周捨的《上云乐》题为"老胡文康辞",称老胡之名为文康,意正取于词。据 此,侍子导俳伎的演出就是一人装扮成侍子(即老胡),其余人装扮成安息孔 雀、凤凰、文鹿、师子,由老胡率而登场,其具体情景则与《古今乐录》中记载 的梁三朝乐第十六设俳技的演出情形相类似。老胡先是作调弄自身的动作. 口诵调谑辞"西方老胡……各有分部"云云:后则作调弄孔雀、凤凰、文鹿、师 子的动作,口诵调谑辞"凤凰是老胡家鸡,师子是老胡家狗";后又诵致语口 号"陛下拨乱反正……化与风翔":嗣后又作调弄自身及孔雀、凤凰、文鹿、师 子的动作,口诵调谑辞"觇云候吕……老耋多所忘"(按,调谑辞中的"从者小 子"指装扮的安息孔雀、凤凰、文鹿、师子,之所以称装扮的动物为人,乃是为 了引观者发笑):最后诵致语口号"但愿明陛下,寿千万岁,欢乐未渠央"。关 于此一场的演出情形,明代的胡震享也曾做过研究。胡氏云:

梁武帝制《上云乐》,设西方老胡文康,生自上古者,青眼,高鼻,白发.导弄孔雀、凤凰、白鹿。慕梁朝来游,伏拜祝千岁寿。周拾为之词。①

① 李白撰,王琦注:《李太白集注》卷三引,北京:中华书局 1977 年版,第 204 页。

胡震亨又说:"《上云乐》(即文康辞)乃俳乐献寿之辞。"①胡震亨的说法与我们上面的分析相吻合,无疑是正确的。

第二场作胡舞,据《乐府诗集》卷五十三,胡舞用于庙廷朝会始于刘宋明 帝之时,乃杂舞之属,梁三朝乐用胡舞,盖因刘宋之旧。关于胡舞的演出情 形,清王琦有这样的描述:"《隋书・乐志》梁三朝乐第四十四,设寺子导安息 孔雀、凤凰、文鹿胡舞登,连上云乐歌舞伎。知上云乐者乃舞之名色,令乐人 扮作老胡之状,率珍禽奇兽而为胡舞,以祝天子万寿。其时所歌之辞,即捨所 作之辞也。"②王琦的说法是不正确的,这主要是他错误地把整个伎目理解为 一场演出,而不知胡舞乃是紧接上一场"寺子导"俳戏而演出的另一场歌舞。 我们在上面已经辨明,周捨文康辞乃配合前一场"寺子导"俳戏而演出的俳 歌词,所以它不应该是第二场作胡舞时所歌的歌词,而"乐人扮作老胡之状, 率珍禽奇兽"是作俳伎而非胡舞。胡舞既非作俳伎,那么,它的演出形式又 是什么样子呢? 周捨《上云乐》云"胡舞最所长",可见胡舞的演出主角也为 老胡,即装扮的安息国侍子。因胡舞主角为装扮的安息国侍子,与其角色身 份相适应,其所舞就应为安息国胡舞,大概它原是安息国所贡献,后在宋明帝 时被改编采纳,以为庙廷朝会之用。知道此胡舞为安息国胡舞,我们讨论其 演出形式也就有了重要的依据。考《隋志》及两《唐志》,隋十部乐、唐九部乐 并用安国伎、据《隋书》、安国即汉时所谓安息国、是知此安国伎即是安息国 伎。虽然安国伎的演出不一定尽同于梁三朝乐所用胡舞,但既出一国,其共 同之处应该还是很多的。《旧唐书·音乐志》云:"安国乐工人皂丝布头巾, 锦褾领,紫袖袴。舞二人,紫袄,白袴帑,赤皮靴。乐用琵琶、五弦琵琶、竖箜 篌、箫、横笛、筚篥、正鼓、和鼓、铜拔、箜篌。"又云:"今舞者咸用绳围首,反约 发稍,内于绳下。"一国同俗,胡舞所用乐器及乐工、舞者的装束,大体上应与 安国伎差不多。安国伎的演出情况、《隋志》及两《唐志》基本上没有涉及、只 是《乐书》卷一百五十九透露了一点消息,说隋炀帝曾以"安国、百济、南蛮、 东夷之乐并合野音之曲、胡旋之舞也"。以安国之乐合胡旋之舞、大概也正 是此胡舞演出的一个真实情况,因此胡舞既出安息国,所伴乐曲就不可能与 安国乐毫无关系,所以陈旸所说的六支舞曲,应该属于安国乐。至于伴此六 支舞曲的舞蹈内容,诸史不载,很难全面了解。不过,我们上面说过,李白仿 周捨辞所作的《上云乐》是一首真正的描写"上云乐歌舞伎"演出的咏事诗, 它倒是写到了此胡舞演出的一个片段。其文云:"淋漓飒沓,进退成行,能胡

① 胡震亨:《唐音癸签》卷二十三,上海:上海古籍出版社 1981 年版,第 242 页。

② 李白撰,王琦注:《李太白集注》卷三,第205页。

歌,献汉酒,跪双膝,并两肘,散花指天举素手。"从舞蹈情景来看,此当是伴陈 旸所说的第三支舞曲《散花》而演的舞蹈,《李太白集分类补注》卷三齐贤注 曰:"《维摩诘经》云:会中有一天女,以天花散诸菩萨大弟子,上至诸菩萨悉 皆堕落,至大弟子便著不堕,于是一切弟子皆以神力去花,终不能去。"依齐贤 注,则知此舞搬演的是《维摩诘经》中所载天女散花的故事。其他五曲《蹋 节》、《胡望》、《单交路》、《复交路》、《脚掷》,我们固不知其所伴舞为何内容, 但第三曲所伴舞蹈内容既是佛经故事,作为组舞,其前后五曲所伴舞蹈内容 应与之相同,很可能演出的就是佛经故事。

第三场作《上云乐》,据上引《古今乐录》,此一场所用曲辞原是西曲歌, 天监十一年冬以后,才根据西曲歌改制了《上云乐》七曲而代之。考《旧唐 书,音乐志》、《乐书》及《乐府诗集》、武帝改西曲所制《江南》、《上云乐》十 四曲及南朝旧乐吴歌、西曲,总谓之清乐。《上云乐》七曲既名隶清商,那么, 其演出形式就必类于一般清商乐。下面我们就通过对清商乐的考察来了解 其演出形式的大概。首先说《上云乐》七曲所用乐器及乐工。《乐书》卷一百 五十九云:"清乐部其来尚矣,器及章词多汉魏所作。晋室播迁,其音散亡,苻 坚平张氏于凉州得之也。宋武帝永嘉之乱,五都沦覆,遗声旧制,散落江左。 宋梁之间,南朝文物号为最盛,人谣国俗,亦有新声。后魏孝文宣武用兵淮 汉,收其所获南音,谓之清商署,总谓之清乐。唐清乐部有编钟、编磬、击琴、 弹瑟、琵琶、箜篌、筝、筑、笙、箫、埙、篪、笛、觱篥、吹叶、节鼓,舞为一部,工二 十五人焉。"《乐书》所述虽然是唐清乐部所用乐器及乐工的情况,相对南朝 而言,其有增损变化是必然的事,但它还是基本上反映了南朝清乐所用乐器 及乐工的情况。《乐府诗集》卷四十四引《古今乐录》曰:"吴声歌旧器有箎、 箜篌、琵琶,今有笙、筝。"可见南朝清乐中吴声歌所用乐器尽合于唐清乐部。 吴声歌如此,西曲歌自也不会相差太远。其次说《上云乐》七曲的舞蹈。《乐 书》卷一百八十二云:"西曲自《石城乐》、《乌夜啼》、《莫愁乐》、《估客乐》、 《襄阳乐》、《三州》、《襄阳蹋铜鞮》、《采桑度》、《江陆乐》、《青骢》、《白马》、 《共戏乐》、《安东》、《平雅》、《阿难》、《孟珠》、《翳乐》、《青阳乐》、《杨叛儿》、 《夜乌飞》皆有舞者十六员,梁悉减为八员,此皆因歌而有舞,音节制度大致 同矣。"这一条资料表明,南朝清乐中的西曲歌大部分都是有舞蹈的,舞者原 本十六员,只是到了梁代,才减为八员。按上引《古今乐录》,《上云乐》七曲 乃改西曲而来,其演出时伴以舞蹈是显然的,而且,各曲所用舞者数目应是相 同的,很可能就如西曲用八员之数,因武帝作《上云乐》七曲本就是为了替代 西曲,舞者相沿西曲之数当在情理之中。再者,武帝崇尚节俭,反对奢侈。天 监元年他就曾下诏放遣乐人,认为宋齐以来后宫乐府之盛是"弊国伤和,莫

斯为甚"①。梁西曲歌舞者从十六员减至八员,这应是对他的诏令的一个实际贯彻。从这点上来讲,《上云乐》七曲舞者就不会逾西曲旧制而过八员之数。那么,所用八员舞者又是些什么人呢?《上云乐》七曲既名为歌舞伎,则知其为歌舞伎表演形式,舞者当然就是宫中女伎,具体说来应就是当时所谓"西曲娘"。最后说《上云乐》七曲的声音特点。《上云乐》七曲是改西曲歌而得,在声音上必然保留了西曲歌的一些特征。据《古今乐录》,《上云乐》七曲的和声就基本上是沿用西曲歌,《古今乐录》还标明,第三曲《方诸曲》就是用《三洲》韵。由于是吸收了西曲歌的和声和声韵,而西曲又为楚音,所以在声音上就必然会表现出"狄而急"②的特点。另外,《上云乐》在内容上备言众仙缥缈轻举之美,《通志》卷四十九因之列其为神仙二十二曲之一,既被视为最早的神仙道曲,当然在声音上又会有西曲歌所不具备的特点,这一特点就是它独创性的神仙道曲的音乐特征,关于这一方面,我们尽可在后来承继了其血脉的神仙道曲中得以领略。遗憾的是,清乐之歌自唐开元以后乐章便已缺丧,而后来也缺乏关于其演唱情形的详细记载。这样,梁代改西曲而成的《上云乐》七曲的演唱情形,我们就只能作出以上简略的描述。

五、伎目的创作意图及背景

此伎目是在宋齐之旧的基础上改作完成的,以梁武帝为首的文人及音乐家在此伎目的改作上倾注了极大的热情和精力。首先是,此伎目第三场本是用西曲歌,梁武帝则改西曲歌制《上云乐》七曲以代之。另据《通典》卷一百四十五,"梁有吴安泰善歌,后为乐令,精解声律,初改四曲(四曲《广博物志》卷三十三、《御定渊鉴类函》卷一百八十五作西曲,应依二书作西曲,《通典》误——引者按)别【制】《江南》(别字后当有脱文,疑为制字——引者按)、《上云乐》"。说明《上云乐》七曲的制作除梁武帝外,还有当时著名的音乐家吴安泰,而吴安泰很可能是作曲,武帝则倚声填词。其次是,此伎目第一场原或另有俳歌词,武帝则命当代著名文学家周捨作《老胡文康辞》代之。这里需要提出的问题是,梁武帝及其文人和乐人对此伎目的改作为什么怀有这么大的兴趣而投入了如此大的精力?这不能不说是其有深刻的用意隐藏其间。

历代乐府制作的情况告诉我们,每当一个新的王朝建立时,统治者总是 要不遗余力地进行音乐制度的建设,以满足其政治及意识形态方面的要求。

① 姚思廉:《梁书》,北京:中华书局 1973 年版,第 35 页。

② 毛奇龄:《西河集》卷六,《景印文渊阁四库全书》第1320册,第40页。

梁王朝当然也不有例外,《隋书·音乐志》所载梁代改汉鼓吹曲就是一个极为典型的事例。《隋志》云:"鼓吹,宋齐并用汉曲,又充庭用十六曲。高祖乃去四曲,留其十二,合四时也。更制新歌,以述功德。""更制新歌"的结果是,汉代鼓吹旧曲曲目被改得面目全非,他们之所以要这样做,正如文中所言,乃是为了"述功德"之需。鼓吹旧曲改作的意图如此,此伎目改作的意图又何尝不是如此。这一点《隋志》虽然没有明言,但通过对其内容和一些背景材料的分析,我们还是可以体会得到的。

先说侍子导安息孔雀、凤凰、文鹿这场俳戏。我们在前面曾经分析过,这 场俳戏搬演的应是历史上安息国王遣侍子入朝贡献的真实故事,无非是表现 其万国来朝、进贡仰贺的大国中心意识,张扬其国威和怀远的德泽,宋、齐之 旧的创意应是如此。加进周拾新作的《老胡文康辞》后,这场俳戏一变而具 有富于时代性的现实意义。在周拾的《老胡文康辞》中,西方老胡远涉千里, 称臣纳贡,面对的是大梁国、大梁天子,这就明显地体现了这样的创作用意, 即张扬大梁帝国的国威和大梁天子化远的德泽,而从根本上来讲,是满足了 创作的授意者梁武帝好大喜功的心理。

再说胡舞和梁武帝的《上云乐》七曲。梁三朝乐所用胡舞内容为佛经故事,其用意很容易让人理解,武帝佞佛,倡导以佛化治国,在文化艺术领域作些佛教思想的宣传自在情理之中。然而胡舞之后演出的《上云乐》七曲,所歌则为仙道,两场内容一为佛舞,一为仙道,就不能不给人留下这样的疑惑:《上云乐》七曲作于天监十一年冬,据《广弘明集》卷四的记载,天监三年四月八日,曾"旧事老子,宗尚符图"的梁武帝就已下诏舍道,为什么事过八年之后,笃敬佛法的梁武帝又在其歌词中为仙道唱起了赞歌呢?这究竟是出于什么样的用心?要解开这一疑惑,就必须对相关的历史背景作认真的考察。

从现存史料来看,梁武帝在天监三年宣布舍道之后,其实并未与道教真正决绝,这表现在以下几个方面。一是此后他仍和道教徒保持着密切的关系,武帝早年曾从陶弘景受经法,"及即位后,恩礼愈笃,书问不绝,冠盖相望。每得其书,烧香虔受","国家每有吉凶征讨大事,无不前以咨询。月中常有数信,时人谓为山中宰相","后屡加礼聘,并不出"①。天监十三年,乃于雷平山北为陶弘景建朱阳馆以居之。十五年,又为"建太清玄坛,以均明法教"②。二是此后武帝固笃敬佛法,但同时也耽迷道家的金丹之术。据《南史》本传,

① 李延寿: (南史),北京:中华书局 1975 年版,第 1899 页。

② 胡道静等选辑:《道藏要籍选刊》之《上清道类事相》卷一,上海:上海古籍出版社 1989 年版,第632页。

陶弘景曾得《神符秘诀》,以为神丹可成,而苦无药物。武帝即"给黄金、朱砂、曾青、雄黄等。后合飞丹,色如霜雪,服之体轻。及帝服飞丹有验,益敬重之"。另一位丹家邓郁"断谷三十余载,唯以涧水服云母屑,日夜诵《大洞经》。梁武帝敬信殊笃"。邓郁"为帝合丹,帝不敢服,起五岳楼贮之供养,道家吉日,躬往礼拜"①。后武帝将邓郁召至都下,"权住蒋山。后敕给九转药具,令还山营合"②。三是在思想意识形态领域,梁武帝力促儒、道、释的合流,创三教同源之说。在《述三教诗》中,他以日比佛,以儒、道比众星,主张以佛教为主,儒、道为辅,把儒、道、释三家统一起来。另外,武帝的著述中,既有《涅槃》、《大品》、《净名》、《三慧》等佛教方面的书,又有《孔子正言》、《老子讲疏》等儒、道方面的书,这也反映了他在哲学思想上对于三家学说的认同和包容。

如此说来,梁武帝天监三年下诏舍道后对于道教的真实态度,就应该如《隋书·经籍志》所叙述的那样,"武帝弱年好事,先受道法,及即位犹自上章。朝士受道者众。三吴及边海之际,信之逾甚",对道教不仅没有加以限制,反倒是鼓励和推动了梁代道教的发展。

在对这一史实有所了解之后,我们对于此伎目中胡舞的安排和梁武帝改西曲而制《上云乐》七曲的意图也就十分清楚了。一方面,胡舞表现佛经故事,《上云乐》歌咏仙道,这一编排当然是为了在政治及意识形态领域体现最高统治者三教合一的思想。另一方面,根据我们上面的考察,梁武帝既是一个佛教徒,同时又是一个典型的道教徒。《上云乐》七曲中所写的一些内容,与作为道教徒的他在事道过程中的所作所为实有很大的关系。举例而言,《金丹曲》中所写的紫霜、绛雪丹,其实就是上引《南史》陶弘景本传所说的他让陶弘景按《神符秘诀》炼制的"色如霜雪"的"飞丹"。再如《金陵曲》,余六曲写的都是天上仙境,惟此曲独写人间洞天。这显然是因为金陵既是帝都之所踞,又是道家名山句曲山之所在,句曲山在古为三茅君仙居,在今则为著名道士陶弘景修炼之所,而陶弘景又与梁武帝本人存在着非常亲密的关系。所以,《上云乐》七曲尽可以看做一个虔诚的道教徒对道教思想所进行的刻意宣传,正如他为了宣传佛教思想而制《善哉》、《大乐》、《大欢》、《天道》、《仙道》、《神王》、《龙王》、《灭过恶》、《除爱水》、《断苦轮》及《法乐童子伎》、《童子倚歌梵呗》等佛曲一样,其为思想意识形态服务的目的是十分明确的。

① 李延寿:《南史·邓郁传》,第 1896 页。

② 丁福保:《道藏精华录》第五册之《华阳陶隐居内传》,北京:国家图书馆出版社 2005 年版, 第 313 页。

这个传目的创作意图已如上述,但至此似乎我们还必须进一步弄清楚这 样一个与此相关的重要问题,这就是创作者为什么要把祝寿、外国朝贡、佛 教、道教等一些并不相类的内容提合在一起,组织在一个伎目之中? 换句话 说,是什么因素左右了伎目的这样一个设计构成?关于这一点,天监十一年 冬改作伎目的这个时间应该引起我们特别的注意。考《梁书》,梁武帝生于 宋孝明帝大明八年(464),天监十二年(514)恰好是他五十岁的寿辰,作为封 建帝王,其年有大规模的庆贺是显然的。天监十一年冬与天监十二年正月之 间相距不过一月的时间,因此,他天监十一年冬与臣下改作此伎目就应该是 为天监十二年元会间庆祝其五十岁大寿之用。这从周捨《上云乐》本身就为 俳歌祝寿之辞这一点上就能够得到充分说明,而武帝自己所作的《上云乐》 七曲,也无处不有自寿的意味,如《金丹曲》中写老君及其丹书、丹药,影写的 其实就是他渴望长寿的内心世界,与现实生活中他耽爱金丹之术的行为相印 证。再如《玉龟曲》中的"耉如玄罗"一语,与其说是赞西王母,倒不如说是他 的自寿之辞。至此,我们对梁武帝君臣上下为什么要在天监十一年冬投入了 如此大的精力来改作这个伎目也就有了更为深入的认识。十分清楚,作为封 建帝王,对其五十岁的整寿固然重视,但更为重要的是借此机会以炫耀自己 的文治武功,有了文治武功的炫耀,其五十整岁的寿诞才会更添光辉,也才会 具有标志性的意义而为人所记诵。这就是这个伎目为什么把祝寿、外国朝 贡、佛教、道教等内容连在一起的原因。梁武帝一生无开边拓土之功业,就只 好把历代都有的外国朝贡事视为其武功,而他毕生所致力的佛教、道教的官 传自然也就是他自以为最值得炫耀的文治了,不亦悲乎!

梁武帝《江南弄》七曲研究

梁武帝《江南弄》七曲即《江南曲》、《龙笛曲》、《采莲曲》、《凤笙曲》、《采菱曲》、《游女曲》、《朝云曲》,属清商曲辞。这组歌曲之所以为世所重,主要是它牵涉到中国文学史上的一个重要问题即词体起源,至于其他方面,学者则较少论及。本文将讨论的问题是:一、《江南弄》的名义、来源。二、《江南弄》与仙道。三、《江南弄》与佛曲。四、《江南弄》的历史背景。研究和讨论这些问题,不仅可以进一步弄清《江南弄》的体制性质,同时还可以扩大对《江南弄》其他方面的问题的了解,从而更深入地认识它的文学史意义。

一、《江南弄》的名义、来源

关于《江南弄》的命名,吴兢《乐府解题》云:"《江南行》、《江南曲》、《江南弄》,一也。"①按此,则《江南弄》称之为"弄"就并无特别之处,不过就是歌曲的一个不同称呼罢了。然考之现存文献,知歌曲名之为"弄",与其称之为"行"、"曲"等其实是大有区别的。一般说来,歌曲名之为"弄",应具有两个最为显著的形态特征,一是歌词之外应有叠字散声。《乐律全书》卷六云:"诗辞之外应更有叠字散声以发其趣,曰弄,曰引,曰叠字,曰散声,盖即操缦之别名也。"②《吕氏家塾读诗记》卷一引张载曰:"古之乐章只数句诗不能成曲调,此所以有弄有引,善歌者知如何为弄,如何为引。"③照此,则弄就是指歌辞之外的叠字散声,乃操缦之别名。但是,歌辞之外的叠字散声有的是弄,有的是引,究竟什么样的叠字散声才算是弄呢?《乐律全书》卷二十七云:"古操缦有二种,正风、雅、颂皆无繁声,变风雅则有之,无繁声者谓之引,又谓之操,言其有节操也;有繁声者谓之弄,又谓之畅,言其能和畅也。"④又同书卷六云:"添减存乎其人,不必拘于十三声也。是故有添减者则谓之弄,无添

① 吴正子笺注,刘辰翁评点:《笺注评点李长吉歌诗》,吴正子注引《乐府解题》,《景印文渊阁四库全书》。

② 朱载堉:《乐律全书》卷六、《景印文渊阁四库全书》第213 册、第141 页。

③ 吕祖谦:《吕氏家塾读诗记》卷一、《景印文渊阁四库全书》第73册,第331页。

④ 朱载堉:《乐律全书》卷二十七,《景印文渊阁四库全书》第 214 册,第 104 页。

减者则谓之引。"①照此说来,弄就是变风变雅中的繁声,它们或咏一言而滥 及数律,或章句已阕而乐音未终,其声音特征往往表现为贵泛音而尚吟猱,声 促节而噍杀,而这些都是通过叠字散声的形式来发挥的。二是歌曲所用乐器 应主于丝竹。《通志》卷四十九云:"主于丝竹之音者则有引有操有吟有弄, 各有调以主之,摄其音谓之调,总其调亦谓之曲。凡歌行,虽主人声,其中调 者皆可以被之丝竹;凡引、操、吟、弄,虽主丝竹,其有辞者皆可以形之歌咏,盖 主于人者有声必有辞,主于丝竹者取音而已,不必有辞,其有辞者通可歌 也。"②依此,则弄是主于丝竹之音者。而且,有的还为之细分,有时专主琴, 嵇康《琴赋》云:"于是曲引向阑,众音将歇,改韵易调,奇弄乃发。"《乐府诗 集》引《琴书》曰:"邕性沉厚,雅好琴道。嘉平初,入青溪访鬼谷先生。所居 山有五曲:—曲制一弄,山之东曲,常有仙人游,故作《游春》;南曲有洞,冬夏 常禄,故作《渌水》;中曲即鬼谷先生旧所居也,深邃岑寂,故作《幽居》;北曲 高岩,猨鸟所集,感物愁坐,故作《坐愁》;西曲灌水吟秋,故作《秋思》。三年 曲成,出示马融,甚异之。"③有时又主瑟,沈约《赵瑟曲》云:"邯郸奇弄出文 梓, 萦弦急调切流徵。"有时又主于笛, 《世说新语·任诞》云: "王子猷闻桓子 野善笛而不识,遇桓于岸上,车中客有识之者云:此是桓子野。王使人谓曰: 闻君善吹笛,试为我一奏。桓子时以贵显,素闻王名,即便下车踞胡床,为作 三弄,毕便去,客主不交一言。"④就《江南弄》而言,其每曲皆有和声,且歌词 中又每有叠字如"舞春心。舞春心"之类,而此叠字与和声就是属于歌词之 外的叠字散声,其"音节顿蹈,声响激越"⑤,即世所谓繁声者,之所以名其为 弄,此应是其一。其二,《江南弄》主于丝竹,如《龙笛曲》主于笛、《凤笙曲》主 于笙、沈约的《秦筝曲》主于筝、其称之为弄、也缘于此。

《江南弄》共七曲,其曲名来源,有的《乐府诗集》已引《古今乐录》作了说明,但有一些则未说明,且有的说明存在明显的错误。下面我们就根据现有的一些文献对它们逐一进行考察。

1. 江南曲

其来源《乐府诗集》于题下无说,然其于《江南》古辞下引《乐府解题》云: "《江南》古辞,盖美芳晨丽景,嬉游得时。若梁简文'桂檝晚应旋',唯歌游戏

① 朱载堉:《乐律全书》卷六,《景印文渊阁四库全书》第213册,第142页。

② 郑樵:《通志》卷四十九,第626页。

③ 郭茂倩:《乐府诗集》卷五十九,第855-856页。

④ 刘义庆撰,余嘉锡笺疏:《世说新语笺疏》,上海:上海古籍出版社 1993 年版,第 760 页。

⑤ 陆时雍:《古诗镜》卷十七,《景印文渊阁四库全书》第 1411 册,第 155 页。

也。按梁武帝作《江南弄》以代西曲,有《采莲》、《采菱》,盖出于此。"按,《乐府解题》说误,《江南弄》七曲中《江南曲》或出于《江南》古辞,《采莲》、《采菱》则不然。《襄阳耆旧传》及梁元帝《纂要》并云:"古歌曲有《阳陵》、《白露》、《朝日》、《鱼丽》、《白水》、《白云》、《江南》、《阳春》、《淮南》、《驾辨》、《渌水》、《阳阿》、《采菱》、《下里》、《巴人》。"①谢灵运《道路忆山中》诗云:"《采菱》调易急,《江南》歌不缓。"李善注曰:"《楚辞》曰:'涉江采菱发阳阿。'王逸曰:'楚人歌曲也。'古乐府《江南》辞曰:'江南可采莲。'"②吕延济注:"《采菱》、《江南》皆楚、越歌曲也。"③可见《江南》与《采菱》并非同一支曲子,至于《江南》与《采莲》,也自不同,详下说。

2. 龙笛曲

《乐府诗集》于题下引《古今乐录》曰:"马融《长笛赋》曰:近世双笛从羌起,羌人伐竹未及已,龙鸣水中不见已,截竹吹之声相似,然则《龙笛曲》盖因声如龙鸣而名曲。"按,此说不可从,龙笛的形制,《元史》说它"制如笛,七孔,横吹之管,首制龙头,衔同心结带"④。《乐书》卷一百四十九述其来历云:"昔黄帝使伶伦采竹于嶰谷,以为律,斩竹于昆溪以为笛,或吹之以作凤鸣,或法之以作龙吟。"⑤同书又谓:"《风俗通》曰:笛,涤也,所以涤邪秽,纳之雅正也。长尺四寸,七孔。《乐书》曰:笛之涤也,可以涤荡邪气,出扬正声,七孔,下调汉部用之。盖古之造笛,剪云梦之霜筠,法龙吟之异韵,所以涤荡邪气,出扬正声者也,其制可谓善矣。"⑥是《龙笛曲》所由者来远矣,应不在汉世。

3. 采莲曲

其来源《乐府诗集》于题下无说,然《乐府诗集》卷五十引《梁书》曰:"羊 侣性豪侈,善音律,姬妾列侍,穷极奢侈。有舞人张静婉,容色绝世,腰围一尺 六寸,时人咸推能掌上舞。侣尝自造《采莲》、《棹歌》两曲,甚有新致,乐府谓 之《张静婉采莲曲》。其后所传,颇失故意。"①按,古不见有《采莲》,是《采莲》为羊品新造,并为梁乐府所录,武帝是当朝天子,其《采莲曲》自是用《张静婉采莲曲》曲调。《乐书》卷一百八十五:"《采莲》之舞,衣红绘,短袖,晕

① 徐坚:《初学记》卷十五引,北京:中华书局1962年版,第376页。

② 萧统撰,李善注:《文选》,第 380 页。

③ 萧统撰,六臣注:《六臣注文选》,北京:中华书局 1987 年版。

④ 宋濂等:《元史》卷七十一,北京:中华书局 1976 年版,第 1773 页。

⑤ 陈旸:《乐书》卷一百四十九,《景印文渊阁四库全书》第211册,第692页。

⁶ 同上。

⑦ 郭茂倩:《乐府诗集》卷五十,第737页。

裙,云鬟髻,乘彩船,持花。唐和凝《采莲曲》曰:'波上人如潘玉儿,掌中花似赵飞燕'是也,今教坊双调有焉。"①由此观之,后来的《采莲》之舞也并袭梁张静婉所舞。上引《乐府解题》说《采莲曲》出于《江南》,误。

4. 凤笙曲

其来源《乐府诗集》于题下无说。按,《列仙传》云:"王子乔者,周灵王太子晋也。好吹笙作凤凰鸣。游伊、洛之间,道士浮丘公接以上嵩高山。三十余年后,求之于山上,见桓良,曰:'告我家,七月七日待我于缑氏山巅。'至时,果乘白鹤驻山头。望之不得到,举手谢时人,数日而去。亦立祠于缑氏山下,及嵩山首焉。"②《凤笙曲》之曲名,当来源于此。

5. 采菱曲

其来源《乐府诗集》于题下无说。然上引《襄阳耆旧传》、梁元帝《纂要》 及李善注谢灵运《道路忆山中》诗,知《采菱》实为古楚曲,《江南弄》之《采菱曲》当出于古之楚曲。上引《乐府解题》言其出于《江南》,误。

6. 游女曲

其来源《乐府诗集》于题下无说。按,《文选》注引《韩诗内传》曰:"郑交甫遵彼汉皋台下,遇二女。与言曰:'愿请子之佩!'二女与交甫。交甫受而怀之,超然而去十步。循探之,即亡矣。回顾二女,亦即亡矣。"③《列仙传》云:"江妃二女者,不知何所人也。出游于江汉之湄,逢郑交甫,见而悦之,不知其神人也。谓其仆曰:'我欲下请其佩。'仆曰:'此间之人皆习于辞,不得,恐罹悔焉。'交甫不听,遂下与之言曰:'二女劳矣。'二女曰:'客子有劳,妾何劳之有!'交甫曰:'橘是柚也,我盛之以笥,令附汉水,将流而下,我遵其傍,采其芝而茹之,以知吾为不逊也。愿请子之佩。'二女曰:'橘是柚也,我盛之以筥,令附汉水,将流而下,我遵其旁,采其芝而茹之。'遂手解佩与交甫,交甫悦,受而怀之,中当心,趋去数十步,视佩,空怀无佩。顾二女,忽然不见。"④此故事当是《游女曲》之来源。

① 陈旸:《乐书》卷一百八十五,《景印文渊阁四库全书》第211册,第832页。

② 王叔岷:《列仙传校笺》,北京:中华书局 2007 年版,第 65 页。

③ 萧统撰,李善注:《文选》,第 189—190 页。

④ 王叔岷:《列仙传校笺》,第52页。

7. 朝云曲

《乐府诗集》曰:"宋玉《高唐赋序》曰:'楚襄王与宋玉游云梦之台,望高唐之观,独有云气,变化无穷。'王问玉曰:'此何气也?'玉曰:'所谓朝云也。'王曰:'何谓朝云也?'玉曰:'昔者先王尝游高唐,怠而昼寝,梦见一妇人曰:妾巫山之女也,为高唐之客。闻君游高唐,愿荐枕席。王因幸之。去而辞曰:妾在巫山之阳,高丘之阻,旦为朝云,莫为行雨,朝朝莫莫,阳台之下。旦朝视之如言,故为立庙,号曰朝云。'"郦道元《水经注》曰:"巫山者,帝女居焉。宋玉谓帝之季女名曰瑶姬,未行而亡,封于巫山之台。精魂为草,实为灵芝。所谓巫山之女,高唐之姬也。"郭茂倩谓《朝云曲》盖取于此①。按,郭说是。

二、《江南弄》与佛曲

《江南弄》是词还是诗,古来争论不已。宋代的朱弁,明代的杨慎、王世 贞,清代的毛奇龄、徐钒和近代的梁启超等,都认为《江南弄》已具词的形态, 梁启超说:"凡属于《江南弄》之调,皆以七字三句三字四句组织成篇。七字 三句,句句押韵,三字四句。隔句押韵。……似此严格的一字一句,按谱制 调,实与唐末之'倚声'新词无异。"②并且有的学者还发现、《江南弄》诸曲都 是前三句用一个韵,后四句换另一个韵;且第四句均是第三句末三字的重复。 另外,同时的沈约和昭明太子萧统,也写了同题的《江南弄》,句式和用韵情 况与武帝所作全部相同。从这些情况来看,《江南弄》已合乎词"调有定格, 字有定数,韵有定声"的标准,因此称其为词就未为不可了。而王国维、夏敬 观、林谦三、龙沐勋等人则不同意这种说法,龙沐勋说:"世人未遐详考,仅见 词为长短句法,遂刺取《三百篇》中之断句,以为词体之所托始:有或谬附于 南朝乐府,如沈约《六忆》、梁武帝《江南弄》之类,以词为乐府之余;并为皮傅 之谈,未观其通者也。一种新兴体制之进展,必有所依傍,与一定之步骤;词 体之发达,必待新兴乐曲大行之后。"③他们认为,这种新兴乐曲就是隋唐燕 乐,词即因其大行而生,而梁武帝的《江南弄》出于隋唐燕乐之前,自不是这 种新兴乐曲催生的东西,因此就不得称其为词。

但是,冷静的思考后我们发现,关于《江南弄》的词性特征,上述诸家无

① 郭茂倩:《乐府诗集》卷五十,第728页。

② 《中国之美文及其历史》,见梁启超《饮冰室合集》,北京:中华书局 1989 年版,第 178 页。

③ 龙沐勋:《词体之演进》,《词学研究论文集》,上海:上海古籍出版社 1988 年版,第44页。

论是肯定还是否定,都基本上是建立在对《江南弄》歌词形式本身的考察和研究上,要全面认识《江南弄》的歌词性质,这是远远不够的。在对《江南弄》的歌词性质作出判断之前,实际上我们还应该弄清楚这样的问题,这就是《江南弄》所呈现的歌词特征是乐府歌词制作中一种偶然的行为所致还是在采用了某一种新的音乐形式之后必然导致的结果?如果是后者,这又将是一种什么样的音乐形式呢?

关于这个问题,其实当时一些相关的文献已透露过一些消息,只不过比较简略而已。《乐府诗集》卷五十引《古今乐录》曰:"梁天监十一年冬,武帝改西曲制《江南》、《上云乐》十四曲。"又曰:"《江南弄》,《三洲》韵。"①说明《江南弄》和《上云乐》一样,都是在西曲的基础上改造而来,而且,《江南弄》的改制,还与一首著名的西曲——《三洲歌》有着极为密切的关系。这无疑是一条重要的线索,通过它展开分析,我们将会获得不少意外的发现。

《古今乐录》说《江南弄》用了西曲《三洲歌》之韵,很容易让人想到《江 南弄》是步西曲《三洲歌》原韵而成,但是,在实际的考察过程中我们却发现, 《江南弄》既没有用《三洲歌》歌词与和声的原韵,也没有用其歌词与和声的 韵式。这究竟是怎么一回事呢?读《古今乐录》的另一个记载我们才恍然而 悟,原来议与法云新改《三洲歌》的事情紧密相关。根据《古今乐录》的记载, 在创作《江南弄》的同一年也就是天监十一年,梁武帝曾令法云改西曲《三洲 歌》之和声,其文略曰:"《三洲歌》者,商客数游巴陵三江口往还,因共作此 歌。其旧辞云:'啼将别共来。'梁天监十一年,武帝于乐寿殿道义竟留十大 德法师设乐,敕人人有问,引经奉答。次问法云:'闻法师善解音律,此歌何 如?'法云奉答:'天乐绝妙,非肤浅所闻。愚谓古辞过质,未审可改以不?'敕 云:'如法师语音。'法云曰:'应欢会而有别离,啼将别可改为欢将乐,故歌。' 歌和云: '三洲断江口,水从窈窕河傍流。欢将乐,共来长相思。'"②仔细分析 法云所改《三洲歌》和声可以看到,其韵式是前两句用一韵,后两句则换用另 一韵。而《江南弄》的韵式亦复如此,比如《江南曲》中,"舒芳耀绿垂轻阴,连 手躞蹀舞春心。舞春心"用一韵,而"临岁腴,中人望,独踟蹰"则用另一韵, 其他六曲的用韵形式与此相同。这就表明、《江南弄》乃是用了法云修改的 《三洲歌》和声的韵式而非其原韵。所以,智匠说《江南弄》用"《三洲歌》韵" 的意思就应该是用了法云新改《三洲歌》和声的韵式而非其他。

在进一步的考察中我们还注意到,法云所改《三洲歌》和声不仅在韵式

① 郭茂倩:《乐府诗集》卷五十,第726页。

② 郭茂倩:《乐府诗集》卷四十八,第707页。

上为《江南弄》所取法,在其他方面也对《江南弄》产生了深刻的影响。

首先是在和声上。一般说来,西曲歌的和声多是整齐的句子,比如《乌夜啼》的和声为:"夜夜望郎来,笼窗窗不开。"《襄阳蹋铜蹄》的和声为:"襄阳白铜蹄,圣德应乾来。"《那呵滩》的和声为:"郎去何当还。"而《三洲歌》原和声则为:"啼将别共来。"亦为整句。经法云增删后,《三洲歌》的和声变作了"三洲断江口,水从窈窕河傍流。欢将乐,共来长相思",成了长短参差的七、七、三、五言句,与西曲和声句式大异,将句式由整齐变为散句,意味着和声声节的顿挫与旧制相较已有了很大的不同,当然是音制上的一次大的革命。与法云所改《三洲歌》相同,《江南弄》的和声声节也都是长短句,为三、五字句,诸如《龙笛曲》的"江南音,一唱直千金",《采莲曲》的"采莲渚,窈窕舞佳人"等等。由于《江南弄》是在法云所改《三洲歌》后写成,且本身在韵式上就存在着借用《三洲歌》的关系,所以这种相同就并非偶然,它显然也是承袭了法云的做法的。

其次是在歌词的句式上。在考察中我们还留意到,《江南弄》不仅是用了法云新改《三洲歌》和声的韵式,而且还仿其和声的句式创为歌词的句式。新改《三洲歌》和声的句式是:"三洲断江口,水从窈窕河傍流。欢将乐,共来长相思。"为五、七、三、五字句,长短参差,而《江南弄》歌词的句式则为七、七、七、三、三、三字句,兹如《龙笛曲》,歌云:"美人绵缈在云堂,雕金镂竹眠玉床,婉爱寥亮绕红梁。绕红梁,流月台,驻狂风,郁徘徊。"查《乐府诗集》所录全部西曲歌,或以五言成歌,或以七言成曲,绝无以长短句成篇者。从这点上来讲,《江南弄》歌词的句式无疑是接受了法云新改《三洲歌》和声的句式的影响的,只不过是稍作了一些改变而已。

由于《江南弄》这些在形式上大异于以往的表现,就使我们不能不有这样的看法,这就是《江南弄》的这一系列变化肯定是为了适应某一种新的音乐形式的需要而产生的,否则,它的词句结构是不会无端地兴起这样深刻的革命的。联想到新改《三洲歌》的法云为释子身份,且事情又是在一场法会后进行的,就很容易让人考虑到《江南弄》的音乐形式与佛教音乐可能存在的关系。南北朝时期,婆利、龟兹、扶南、高丽等十余国有献方物者,其中就有诸杂伎音乐。据《古今乐录》,梁乐府朝吹旧曲就有《大白净皇太子》、《小白净皇太子》①,此二曲今虽不传,但它还是给我们透露了一些重要的信息。首先,由其曲名观之,可知二曲并属佛曲,乃歌白净王之子萨婆悉达,即释迦佛

① 郭茂倩:《乐府诗集》卷二十五引,第362页。

的。其次,二曲虽名隶北歌,然《旧唐书·乐志》言其"与北歌校之,其音皆 县"① 说明它们并不属于北歌系列。既然不属于北歌系列,其最大的可能当 然就是出于西域诸佛国了。由此可见,在南朝已有不少佛曲自西域输入,当 时名之曰"胡吹旧曲",实际上就是对其出处来源的一个说明。也就是这种 "胡吹旧曲"的输入,渐而为南朝人士所熟悉,因此《江南弄》的作者梁武帝才 能够制《善哉》、《大乐》、《大欢》、《天道》、《仙道》、《神王》、《龙王》、《灭过 恶》、《除爱水》、《断苦轮》等十篇正乐祖述佛法,又作法乐《童子伎》、《童子 倚歌梵呗》②,这些作品的制作,其音乐形式显然不会是梁武帝无复依傍的独 创,其中有"胡吹旧曲"的影响,是不言而喻的。另外,在那个时代,于法会经 宴后作伎乐是经常之事,比如上举法云改《三洲歌》就是在一场道义之后的 设乐过程中进行的,而法云所预华林园光华殿千僧大会,会后也是"众妓繁 会,观者倾城,莫不称叹"③,这说明当时佛教活动与清乐有着非常密切的关 系,而这种关系本身就是佛乐渗透清乐的一个媒介,比如竟陵王萧子良"招 致名僧,讲论佛法,造经呗新声"④,所谓"经呗新声",当然不会是纯粹的佛 曲,而应该是佛曲与清乐的结合体。在这样的情况下,精通翻译,能"自唱自 导"⑤的法云借用梵唱的形式来修改《三洲歌》的和声就未始不可能,而梁武 帝在法云新改《三洲歌》和声的启示之下,采用佛曲的音乐形式创为《江南 弄》也就是很自然的事了。

通过对《江南弄》的形成过程的历史考察,我们可以看到,《江南弄》在歌词形式上所呈现的种种特征,其实并不是乐府歌词创作中的一种偶然行为所致,它完全是作者为适应某一种新的佛教音乐形式(即胡吹旧曲)而在歌词句式上刻意求变的结果,因此,《江南弄》在歌词形式上所呈现的种种特征就与以往歌词中出现的长短句形式有着本质上的不同,它与隋唐间配合燕乐二十八调演唱的词倒是一脉相承。我们知道,隋唐燕乐的一个重要来源是西域胡部伎乐,而南朝乐府中的胡吹旧曲也生于此间,所以《江南弄》与词的音乐形式应该是同源的,从这个意义上来讲,《江南弄》可以说是已捉词之先鞭,称其为词,不亦宜乎!

① 刘昫:《旧唐书》,第1072页。

② 魏徵: 《隋书》,第305页。

③ 释道宣:《续高僧传》卷第五、《历代高僧传》,上海:上海书店 1989 年版,第 464 页。

④ 萧子显:《南齐书》,第698页。

⑤ 释道宜:《续高僧传》卷第五、《历代高僧传》,第464页。

三、《江南弄》与仙道

由于《江南弄》七曲都是以女性为描写对象,其中充满了对女性容貌、情态的着意渲染,因此长期以来人们都以艳诗目之,称之为"激越之辞"、"靡丽之音"①。笔者以为,这只是《江南弄》给我们的表层印象,深人研究我们就会发现,这些表层印象的背后实际上还隐藏着作者的另外一个更深层的创作意图,这就是歌神仙,咏长生。仔细体味,我们可以感受到其间弥漫的仙乐气氛是相当浓厚的,这与当时歌男女、述风情的吴歌、西曲有着明显的不同。下面,我们就通过一些相关的材料对《江南弄》的这一特点逐一进行考察。

1. 江南曲

《古今乐录》曰:"和云:阳春路,娉婷出绮罗。"

众花杂色满上林,舒芳耀绿垂轻阴,连手躞蹀舞春心。舞春心,临 岁腴,中人望,独踟蹰。

按,此曲从场面上看,似乎是写歌舞之曲,描绘舞者舞蹈春天的到来,然由其中的"中人望,独踟蹰"之句,则可以看出是写舞者作女仙缥缈情态。宋玉《登徒子好色赋》云:"臣观其丽者,因称诗曰:'遵大路兮揽子袪,赠以芳华辞甚妙。'于是处子怳若有望而不来,忽若有来而不见。意密体疏,俯仰异观,含喜微笑,窃视流眄。"诗用此典,表现的正是对女仙"怳若有望而不来,忽若有来而不见"的怅惘和期盼,又,其中的"临岁腴"之句,有岁丰仙人出的意思,可见《江南曲》实际上是一首望仙之歌。《江南曲》的仙曲性质,我们还可以从昭明太子的同题《江南曲》中获得印证。昭明太子歌云:"枝中水上春并归,长杨扫地桃花飞,清风吹人光照衣。光照衣,景将夕,掷黄金,留上客。"所谓的"光照衣",即是女仙扮相,而究其实,此仙应是神仙上客紫清上宫九华真妃安灵箫。《真诰》卷一云:"紫微王夫人见降,又与一神女俱来,神女着云锦襡,上丹下青,文彩光鲜,腰中有绿绣带,带系十余小铃,铃青色黄色更相参差。左带玉佩,佩亦如世间佩,但几小耳。衣服儵儵有光,照朗室内,如日中映,视云母形也。云发鬃鬓,整顿绝伦,作髻乃在顶中,又垂余发至腰许,指着金环,白珠约臂,视之年可十三四许。……夫人既人户之始,仍见告曰:今日

① 郑樵:《通志》,第628页。

有贵客来,相诣论好也。于是某即起立,夫人曰:可不须起,但当共坐自相向作礼耳。夫人坐南向,某其夕先坐承床下西向,神女因见就同床坐东向,各以左手作礼。作礼毕,紫微夫人曰:此是太虚上真元君金台李夫人之少女也,太虚元君昔遣诣龟山学上清道,道成,受太上书,署为紫清上宫九华真妃者也,于是赐姓安,名郁嫔,字灵箫。"①其中的"衣服鯈鯈有光,照朗室内,如日中映,视云母形也",即诗所谓"光照衣"之景象,而所谓"贵客",即诗所言"上客",指神女灵箫。

2. 龙笛曲

《古今乐录》曰:"《龙笛曲》,和云:江南音,一唱直千金。"

美人绵缈在云堂,雕金镂竹眠玉床,婉爱寥亮绕红粱。绕红粱,流 月台,驻狂风,郁徘徊。

按,此曲是美人弄笛之歌,诗用韩娥余音绕梁,三日不绝故事,极写美人弄笛 声音之美,所谓"绕红梁,流月台,驻狂风,郁徘徊",形象地描绘了她的演奏 技巧和效果,宛然如在目前。然诗云"美人绵缈在云堂,雕金镂竹眠玉床", 则知弄笛之人并非世间人物,乃是神仙中人。云堂即缙云堂,《云笈七签》卷 一百云:"黄帝往炼石于缙云堂,于地炼丹时,有非红非紫之云见,是曰缙云, 因名缙云山。"②玉床、《云笈七签》卷九十八:"(太真夫人)或呼明生坐,与之 同饮食。又闻空中有琴瑟之音,歌声宛妙。夫人亦时自弹琴,有一弦而五音 并奏,高朗响激,闻于数里。众鸟皆为集于岫室之间,徘徊飞翔,驱之不去。 殆天人之乐,自然之妙也。夫人栖止,常与明生同石室中而异榻耳。若幽寂 之所,都唯二人。或行去,亦不道所往之处。但见常有一白龙来迎,夫人即着 云光绣袍,乘白龙而去,其袍专是明月珠缀着衣缝,带玉珮,戴金华太玄之冠, 亦不见有从者。既还,即龙自去,不知所在。石室玉床之上,有紫锦被褥,绯 罗之帐,中有服玩之物,瑰金函奁,玄黄罗列,非世所有,不能——知其名 也。"③按此,则此曲是歌太真夫人罗敷。昭明太子有同题《龙笛曲》,和云: "江南弄,真能下翔凤。"歌云:"金门玉堂临水居,—唰—笑千万余,游子去还 愿莫疏。愿莫疏,意何极,双鸳鸯,两相忆。"可与此曲互为印证。诗中的"下

① 陶弘景:《真诰》卷一,胡道静等《道藏要籍选刊》,第571页。

② 张君房:《云笈七签》卷一百,济南:齐鲁书社 1988 年版,第 545 页。

③ 张君房:《云笈七签》卷九十八,第535页。

翔凤"当指太真夫人弹琴众鸟驱之不去之情景。"金门玉堂"指神仙居处。 《真诰》卷十一:"告中茅山东有小穴阴宫之阿门,人道差易,后当以渐斋修而 寻求之,灵宗垂念,便以为造金门而登玉房也。但存迟速之间,不敢悒迟。"可 见二曲是用同一事,唯所写情景稍异耳。

3. 采莲曲

《古今乐录》曰:"《采莲曲》,和云:采莲渚,窈窕舞佳人。"

游戏五湖采莲归,发花田叶芳袭衣,为君侬歌世所希。世所希,有如玉,江南弄,采莲曲。

按,五湖指太湖,《水经注》卷二十九:"范蠡灭吴,返至五湖而辞越,斯乃太湖之摄通称也。虞翻曰:是湖有五道,故曰五湖。韦昭曰:五湖,今太湖也。"①太湖为仙家出没之地,《真诰》卷十一:"间耆宿有见语茅山上,故昔有仙人乃有市处,早已徙去。后见包公问动静,此君见答,今故在此山,非为徙去,此山洞庭之西门,通太湖包山中,所以仙人在中住也。"②"游戏"一词,常形容神仙在太湖的隐居生活。《列仙传》:"范蠡,字少伯,徐人也。事周师太公望,好服桂饮水,为越大夫,佐勾践破吴后,乘轻舟入海,变名姓,适齐为䲠夷子更,后百余年见于陶,为陶朱君。财累亿万,号陶朱公。后弃之兰陵卖药,后人世世识见之云。"③《云笈七签》卷一百十一:"郭四朝者,燕人也。秦时得道,来句曲山南。所住处作塘,遏涧水令深,基塘垣墙,今犹有可识处。四朝乘小船游戏其中,每扣船而歌。"④"如玉"形容仙女面目姣好,《真诰》卷一云:"(紫微王夫人)二侍女年可堪十七八许,整饰非常,神女及侍者颜容莹朗,鲜彻如玉,五香馥芬,如烧香婴气者也。"⑤昭明太子《采莲曲》有"江花玉面两相似,莲疏藕折香风起"之句,其"玉面"、"香风"之形容,与武帝此曲同调,或同用一事,写紫微王夫人二侍女。

4. 凤笙曲

《古今乐录》曰:"《凤笙曲》,和云:弦吹席,长袖善留客。"

① 郦道元撰,王国维校,袁英光等标点:《水经注》,第923页。

② 陶弘景:(真诰),胡道静等(道藏要籍选刊),第635页。

③ 王叔岷:《列仙传校笺》,第58页。

④ 张君房:《云笈七签》卷一百十一,第608页。

⑤ 陶弘景:《真诰》,胡道静等《道藏要籍选刊》,第571页。

绿耀克碧雕管笙,朱唇玉指学凤鸣,流连参差飞且停。飞且停,在 凤楼,弄娇响,间清讴。

按,乐府古辞《王子乔》及曹操《气出倡》都曾写到过与《凤笙曲》同样的情节,《王子乔》云:"玉女罗坐吹笛箫,嗟行圣人游八极,鸣吐衔福翔殿侧,圣主享万年,悲吟皇帝延寿命。"《气出倡》云:"吹我洞箫鼓瑟琴,何訚訚,酒与歌戏。今日相乐诚为乐,玉女起,起儛移数时。鼓吹一何嘈嘈,从西北来时,仙道多驾烟,乘云驾龙,郁何蓩蓩。遨游八极,乃到昆仑之山,西王母侧。"此事《云笈七签》卷九十六说得更为详细:"夫人既白日升晨,在王屋山时,九微元君龟山王母、三元夫人双礼珠、紫阳左仙石路成、太极高仙伯延盖公子、西成真人王方平、太虚真人南岳赤松子、桐柏真人王子乔等,并降夫人小有清虚上宫绛房之中,时夫人与王君为宾主焉。设琼酥渌酒,金觞四奏,各命侍女陈曲成之钧。于是王母击节而歌。"①可见此曲乃描写魏夫人设宴张乐招待王子乔等众仙的情景。其和声"弦吹席,长袖善留客"差不多就是对这一主题的概括。

5. 采菱曲

《古今乐录》曰:"《采菱曲》,和云:菱歌女,解佩戏江阳。"

江南稚女珠腕绳,金翠摇首红颜兴,桂棹容与歌采菱。歌采菱,心未怡,翳罗袖,望所思。

按:由"解佩戏江阳"一语可知此曲乃歌江妃二女解佩与郑交甫故事,事已见前引。前半幅写春日汉女菱歌,心未有怡的情景,后半幅"翳罗袖,望所思"句则化用《高唐赋》"扬袂鄣日,而望所思"之句意,主要写灵妃"鸣珮虚掷,绝影焉追"的怅惘。江淹有同题《采菱曲》,句有云:"高彩隘通壑,香氛丽广川。歌出櫂女曲,舞人江南弦。乘鼋非逐俗,驾鲤乃怀仙。"与梁武帝《采菱曲》同用一事,不过是偏于描写广川菱歌女乘鼋、驾鲤的缥缈飞举之状及期盼成仙、长寿的心情而已。

6. 游女曲

《古今乐录》曰:"《游女曲》,和云:当年少,歌舞承欢笑。"

① 张君房:《云笈七签》卷九十六,第528页。

氛氲兰麝体芳滑,容色玉耀眉如月,珠佩婐卮戏金阙。戏金阙,游紫庭,舞飞阁,歌长生。

金阙在琼台之上,《云笈七签》卷八:"金阙后圣太平李真天帝上景君曰:金阙之中有上景之气,气色郁郁,晖照十方,乃后圣之灵都,太平之所会也。"①紫庭,天皇所居,其"治在玉清气紫微宫,光耀五色,华盖九重,前洞泥丸,后开幽门,下临六合,上连紫云,百灵宿卫,飞阁交通,玉殿朱陛,内有金房,中有太真号曰天皇"②。《真诰》、《云笈七签》载有四朝太素三元君法,云修炼此法人可"得长生世上,寿无亿年,时乘黄晨缘盖龙辕,上诣紫庭,役使万神,侍卫四明"③。嵇康《重作四言诗七首》之七云:"徘徊钟山,息驾于层城,徘徊钟山,息驾于层城。上荫华盖,下采若英,受道王母,遂升紫庭,逍遥天衢,千载长生,歌以言之,徘徊于层城。"④可见道家关于人得道可以飞升紫庭以享天福的思想在魏晋时代即已有广泛的传播,《游女曲》写的就是众女得道飞升紫庭、游戏天上的欢快和愉悦。

7. 朝云曲

《古今乐录》曰:"《朝云曲》,和云:徙倚折耀华。"

张乐阳台歌上谒,如寝如兴芳掩暧,容光既艳复还没。复还没,望不来,巫山高,心徘徊。

按,在《高唐赋》里,宋玉言神女是"帝之季女",名瑶姬。《锦绣万花谷前集》卷三十引《集仙传》述其身世云:"云华夫人,名瑶姬,王母第二十三女。尝游东海,过江上,有巫山焉,留连久之。时大禹理水,大风卒至,禹因拜夫人求助,夫人即授禹策檄、召鬼神之书。禹尝诣之,顾盼之际,变化形质,千态万状。禹初甚疑,后乃信夫人,授以上清宝文理水之册,禹拜授,遂导波决川,以成功焉。"⑤诗所谓"如寝如兴"、"复还没,望不来"云云,就是描写瑶姬"顾盼之际,变化形质,千态万状"的情态,而"巫山高,心徘徊"之句,则写大禹初疑

① 张君房:《云笈七签》卷八,第38页。

② 张君房:《云笈七签》卷四十四,第 249 页。

③ 张君房:《云笈七签》卷四十一,第230-231页。

④ 按,《乐府诗集》作《秋胡行》七首,见郭茂倩《乐府诗集》,第529页。

⑤ 佚名氏:《锦绣万花谷前集》卷三十,《北京图书馆古籍珍本丛刊》73,北京:书目文献出版 社,第409页。

其狡狯怪诞而非真仙也。

四、《江南弄》七曲产生的历史背景

武帝天监十一年改西曲制《江南弄》七曲,同时沈约也作《江南弄》四曲,昭明太子作《江南弄》三曲。很明显,沈约、昭明太子的《江南弄》是应制之作,创作年代应与武帝同时①。另据《通典》卷一百四十五,"梁有吴安泰善歌,后为乐令,精解声律,初改四(西)②曲别【制】③《江南》、《上云乐》"④。可知《江南弄》七曲的创制还有当时著名音乐家吴安泰的参与。这就给我们提出了这样的问题,萧梁君臣父子为什么要在天监十一年冬这个时间集中制作这一问题的歌曲呢?

首先我们注意到的一个情形是,梁有三朝乐,为元会所奏,而《隋书·音乐志》所载梁三朝乐中有"四十四设寺子导安息孔雀凤凰文鹿胡舞登连上云乐歌舞伎",据《古今乐录》,现存周捨的《上云乐》及梁武帝的《上云乐》七曲并属此伎目中的辞曲。《古今乐录》虽未指《江南弄》七曲为此伎目中的辞曲,但它既是与《上云乐》七曲同时改编的曲目,就理应存乎此伎目中而为元会所奏,这就表明,《江南弄》七曲实际上也是为天监十一年冬稍后也即天监十二年的元会而作。

其次是梁武帝生于宋孝明帝大明八年,天监十二年恰好是他五十岁的寿辰,作为封建帝王,其年有大规模的庆贺是显然的。天监十一年冬与天监十二年正月之间相距不过一月的时间,因此,他天监十一年冬与臣下改西曲制《江南弄》就应该是既为天监十二年的元会,也为元会间庆祝其五十岁大寿之用。也就是这个原因,所以才会有沈约和昭明太子的同题奉和之作。而仔细考察作品的内容,我们也的确可以看出歌词中本身就有祝寿的意味,比如,沈约《秦筝曲》云"寿万春,欢无歇",《朝云曲》云"极万世,度千秋",这样的祝福毫无疑问是送给梁武帝的。即在武帝自己所作的《江南弄》七曲中,也无处不有自寿的意味,比如《游女曲》中的"戏金阙,游紫庭,舞飞阁,歌长生"

① 冯惟讷《古诗纪》卷七十七云:"《玉台》新本、《乐府》、《英华》并作昭明,今从《艺文》作简文。按《玉台》旧刻称简文为皇太子,后人遂谬以为昭明,故诸诗系名多错互也。"按,冯氏误,简文帝生于天监七年,天监十一年始四岁,岂得为此诗乎?应从《玉台》新本、《乐府》、《英华》作昭明。

② 按:"四曲"〈广博物志〉卷三十三、〈御定渊鉴类函〉卷一百八十五作"西曲",应依二书作 "西曲",《通典》误。

③ 按,"别"字后当有脱文,疑为"制"字。

④ 杜佑:《通典》卷一百四十五,第757页。

之句,就是他渴望长寿的内心世界的反映。

再次,据《隋书・音乐志》,宋齐以来三朝乐共49个乐目,梁天监四年. 武帝专门下诏令罢其中的凤凰衔书伎,其中的原因,他在诏书中说得很清楚: "朕君临南面,道风盖阙,嘉祥时至,为愧已多。假令巢侔轩阁,集同昌户,犹 当顾循宴德.推而不居。况于名实顿爽,自欺耳目。一日元会,太乐奏凤凰衔 书伎,至乃舍人受书,升殿跪奏。诚复兴乎前代,率由自远,内省怀惭,弥与事 笃。可罢之。"①因三朝乐 49 个乐目已省其一,必要有以补其缺,所以另创新 的传目就是必然的、《江南弄》七曲自然也就应运而生了。那么,武帝在日后 为什么会以兼用道教和佛教内容的《上云乐》、《江南弄》十四曲来代替传统 的凤凰衔书伎而不用其他伎目呢? 从诏书的内容我们可以体悟到,这大概有 两个原因。一是如武帝所言,凤凰衔书伎所表现的内容并不合官,对于自己 来说有名实顿爽、自欺耳目之嫌。《金楼子》卷一载凤凰衔书事云:"四十三 年春正月庚子朔,文王在酆,九州诸侯咸朝,五纬聚房心,周之分野。时有乌 衔丹书,集于周社,文王乃献洛西赤壤之国方千里,请除炮烙之刑,纣许焉。 赐以弓矢铁钺,使专征。天下大悦,有凤凰衔书而至,文王稽首受命。是岁即 位,化被江汉之域。以受命之始年也。"②按此,则凤凰衔书伎演绎的主要就 是一个武王伐纣之瑞,用于比况武帝立国当朝,无怪乎武帝要感觉不妥了。 另一个更重要的原因是我们从诏书中可以看出,在武帝看来,自己治国之所 以嘉祥时至,并非自己勤奋国事之能而招徕,而是自己道风常扇,佛日连辉的 结果,出于这样的认识,《上云乐》、《江南弄》十四曲转而宣传佛、道也就不足 为怪了。需要加以说明的是,梁武帝曾于天监三年宣布舍道事佛,称老子之 道为邪法,但是,大量的事实表明,此后武帝并未真正与道教决绝,相反倒是 力促三教的融合,在《述三教诗》中,他以佛、老为二圣,儒、释、道为三英,已 经把老子的地位与释迦佛等同,所以天监十一年创作的《上云乐》、《江南弄》 十四曲兼有佛、道的内容也就是可以理解的了。

当然,《江南弄》七曲的产生,还与梁代制礼定乐、欲成就礼乐辉煌的大背景有着密切的关系。梁氏之初,乐缘齐旧,武帝思弘古乐,天监元年乃下诏访百僚。然"是时对乐者七十八家,咸多引流略,浩荡其词,皆言乐之宜改,不言改乐之法"③。于是素善钟律,详悉旧事的梁武帝干脆亲定礼乐,从而拉开了有梁一代制礼定乐的序幕。从《隋书·音乐志》的叙述来看,这项制礼定

① 魏徵:《隋书》,第303-304页。

② 萧绎:《金楼子》,《景印文渊阁四库全书》第848册,第799页。

③ 魏徵:《隋书》,第287-288页。

乐的工作实际上持续了很长的时间,一直到普通中都还在进行,参加的人员也很多,如沈约、萧子云、任昉、周捨等。而正乐的范围也不限于雅乐,元会、法会等所用之鼓吹乐、清商乐、相和曲、舞曲等,均有所改定,比如所用汉《鼓吹饶歌十八曲》中的《朱鹭》改为《木纪谢》,《思悲翁》改为《贤首山》,《艾如张》改为《桐柏山》,《上之回》改为《道亡》,《拥离》改为《忧威》,《战城南》改为《汉东流》,《巫山高》改为《鹤楼峻》,《上陵》改为《昏主恣淫慝》,《将进酒》改为《石首局》,《有所思》改为《期运集》,《芳树》改为《於穆》,《上邪》改为《惟大梁》。西曲中的《三洲歌》敕法云改之,舞曲歌词中的《白纻歌》令沈约改其辞为《四时白纻歌》,吴歌中的《上声歌》歌词则为武帝自改。《相和五引》乃在普通中荐蔬以后,敕萧子云改诸歌辞而为之。由此可见,从天监元年开始的定礼乐,乃是由朝廷组织发起的一项大规模的礼乐文化建设工程,天监十一年所制《上云乐》、《江南弄》十四曲就是它的一个组成部分。

(原载(武汉大学学报)2010年第4期)

《通志》"梵竺四曲"考略

《通志》郑樵列《舍利弗》、《法寿乐》、《阿那瓌》、《摩多楼子》为梵竺四曲,后人颇为疑惑,任中敏就说:"顾阿那瓌原为蠕蠕国主,其辞之作者与时代均不详,谓之梵竺之曲,或不尽然。"故任先生认为此"四曲之会合,实近于拼凑"①。笔者以为,此四曲郭茂倩《乐府诗集》卷七十八《杂曲歌辞》也并列之,且顺序与郑樵相合,这说明郑樵和郭茂倩的做法应有所本,不可能是随意杂凑。而我们今天之所以有这样的疑惑,正在于郑氏和郭氏之前的记录者在载录时没有一个详细的说明②,因此,进一步考察和了解此四曲的历史形成和历史面目,是很有必要的。

一、《舍利弗》

《舍利弗》为梵竺之曲,似无异议。关于其来源,许地山《梵剧体例及其在汉剧上的点点滴滴》说:

在郑樵底《通志》里所载"梵竺四曲":《舍利弗》、《法寿乐》、《阿那瓌》、《摩多楼子》,第一枝假定它就是《舍利补特罗婆罗加兰挐》,这曲什么时候入中国,虽不可知,但总不能后于《佛所行赞》许久。③

按,《舍利补特罗婆罗加兰智》,今译《舍利弗传(Śūriputraprakarna)》,马鸣造,为德国学者吕德斯于1923年在吐鲁番发现的梵文剧本。照许氏的意思,今传《舍利弗》一曲即出《舍利弗传》,大概就在《佛所行赞》译成之后不久即传入中土。许氏的说法,在后世影响极大,学界赞同者极多。但是,与之相关

① 任半塘:《唐戏弄》,第650页。

② 《舍利弗》、《法寿乐》、《阿那瓌》、《摩多楼子》四曲,郑氏以为是前代遗声,其来源难详,当 俟可考。他说:"遗声者,逸诗之流也。今以义类相从,分二十五正门,二十附门,总四百十 八曲。无非雅言幽思,当采其目,以俟可考。今采其诗以入,系声乐府。"(《通志》,第 631页)

③ 许地山:《梵剧体例及其在汉剧上的点点滴滴》,《小说月报》1927 年第 17 卷号外,第 1—36 页。

的几个问题却不能不引起我们的注意。首先,《舍利弗传》是梵剧,而今传 《舍利弗》则是一支曲子,它是否就出于残本梵剧《舍利弗传》中,并无具体的 例证,仅从题名和内容来判断它们之有关系显然是不妥的。其次,当时天竺 既有梵剧《舍利弗传》,但同时也有歌曲《舍利弗》的创作,比如佛陀的弟子牟 自,就曾创作过歌颂舍利弗的诗篇①。另外,在一些汉译佛经中,也有不少赞 颂舍利弗的偈颂,比如《别译杂阿含经》卷第十二就载有尊者婆耆奢及须尸 摩天子赞舍利弗的偈②。这类歌诗和偈颂,在天竺原是可以逐管弦而歌的, 《晋书》卷九十五《艺术传》就明确了这一事实:"沙门慧睿才识高明,常随罗 什传写,罗什每为慧睿论西方辞体,商略同异,云:'天竺国俗,甚重文制,其宫 商体韵,以入管弦为善。凡觐国王,必有赞德,经中偈颂,皆其式也。'"③天竺 既有歌曲或偈颂《舍利弗》的存在,就不能排除它有不待梵剧《舍利弗传》而 单传于西域或中土的可能。再次,今传歌曲《舍利弗》的形式是五言四句体, **文和佛经中五言四句的偈颂形式几乎是一样的,这对我们探讨其来源无疑是** 一个重要的提醒。众所周知,在天竺梵唱传入之后,中土僧人经过一段时间 的实践和摸索,已经开始了自制呗声的工作,比如康僧会所造《泥洹》梵呗 《敬谒》一契,支昙籥制六言梵呗《大慈哀愍》一契,而西凉州呗则有《面如满 月》之契④。又,司徒竞陵文宣王集京师善声沙门作古《维摩》,僧辩传古《维 摩》一契及《瑞应》七言偈一契,慧忍则制《瑞应》四十二契等⑤。从这方面来 讲,又不能排除中土善声沙门自制歌曲《舍利弗》的可能。

那么,《舍利弗》到底是天竺所传还是中土沙门自制的歌曲呢? 窃以为应是中土沙门自制的歌曲。

考《高僧传》,可知当日沙门制呗乃是"设赞于管弦",即用声音为佛经中的偈赞或改编后的偈赞制曲,如康僧会所造《泥洹》梵呗《敬谒》一契,其文即出自双卷《泥洹》。今传《般泥洹经》卷上《敬谒》偈云:"敬谒法王来,心正道力安。最胜号为佛,名显若雪山。譬华净无疑,得喜如近香。方身观无厌,光若露耀明。唯佛智高妙,明盛无瑕尘。愿奉清信戒,自归于三尊。"⑥此应是康僧会所取之文。陈思王《鱼山》之制,即《太子颂》及《睒颂》,《高僧传》云

① [英]渥德尔:《印度佛教史》,北京:商务印书馆 1987 年版,第 210 页。

② 无名氏译:《别译杂阿含经》,《大正新修大藏经》,第 457 页。

③ 房玄龄等:《晋书》,第2501页。

④ 释慧皎撰,汤用彤校注:《高僧传》,第509页。

⑤ 同上书,第498、503、505页。

⑥ 无名氏译:《般泥洹经》,《大正新修大藏经》,第179页。

是删治《瑞应》、《本起》而来,至梁尚有《皇皇顾惟》,盖其遗声①。说明取经中偈赞为之制曲以成呗声是当时通行的做法。了解了这一个过程再回过头来看《舍利弗》歌词,就会有这样的感觉,它的歌词应该就是当时善声沙门所作的呗声,即改编佛经中的偈赞然后为之制曲,理由是今传《舍利弗》歌词并没有脱离对佛教经典的依赖,用诗人自己的情感和思想来自铸音声,它基本上是截取《妙法莲华经》卷第二《譬喻品》第三世尊所说的偈并裁减经中的一些情节而成,这一个过程与康僧会取自双卷《泥洹》造《敬谒》一契、曹子建删治《瑞应》、《本起》制《太子颂》及《睒颂》几乎是一样的。今传《舍利弗》歌词云:

金绳界宝地,珍木荫瑶池。云间妙音奏,天际法蠡吹。

而《妙法莲华经》卷第二《譬喻品》第三世尊偈云:

舍利弗来世,成佛普智尊,号名曰华光,当度无量众。供养无数佛, 具足菩萨行,十力等功德,证于无上道。过无量劫已,劫名大宝严,世界 名离垢,清净无瑕秽。以琉璃为地,金绳界其道,七宝杂色树,常有华菓 实。彼国诸菩萨,志念常坚固,神通波罗蜜,皆已悉具足。于无数佛所, 善学菩萨道,如是等大士,华光佛所化。佛为王子时,弃国舍世荣,于最 末后身,出家成佛道。华光佛住世,寿十二小劫,其国人民众,寿命八小劫。佛灭度之后,正法住于世,三十二小劫,广度诸众生。正法灭尽已, 像法三十二,舍利广流布,天人普供养。华光佛所为,其事皆如是,其两 足圣尊,最胜无伦匹。彼即是汝身,宜应自欣庆。②

"金绳界宝地"之句,即经所谓"以琉璃为地,金绳界其道",而"珍木荫瑶池"之句,则是经所谓"七宝杂色树,常有华菓实"者,这两句完全就是对舍利弗所居娑婆世界的一个描绘。"云间妙音奏"之句,亦语出经中,《妙法莲华经》卷第二《譬喻品》第三云:"尔时四部众,比丘、比丘尼、优婆塞、优婆夷、天、龙、夜叉、乾闼婆、阿修罗、迦楼罗、紧那罗、摩睺罗伽等大众,见舍利弗于佛前受阿耨多罗三藐三菩提记,心大欢喜,踊跃无量,各各脱身所着上衣,以供养

① 按,曹子建制呗事今世多有疑者,然据《高僧传》,子建之制至梁尚有《皇皇顾惟》之遗声,以此而论,怀疑就显得极不近情理。

② 后秦龟兹国三藏法师鸠摩罗什译:《妙法莲华经》,《大正新修大藏经》,第11-12页。

佛。释提桓因、梵天王等,与无数天子,亦以天妙衣、天曼陀罗华、摩诃曼陀罗华等,供养于佛——所散天衣,住虚空中,而自回转;诸天伎乐百千万种,于虚空中一时俱作,雨众天华——而作是言:'佛昔于波罗奈初转法轮,今乃复转无上最大法轮。'"①"云间妙音奏"即此经中所谓"诸天伎乐百千万种,于虚空中一时俱作"。而"天际法蠡吹"之句,则《法华经》所谓"雨大法,吹大法螺"②者,镜水寺沙门栖复解云:"言吹大法蠡者,论云建立名字章句义故。今佛欲说舍利弗当来成佛,号曰华光如来,说三乘法,犹如俗间曲终之时,欲吹螺贝等。今佛亦尔。"③按,栖复说是。由此可见,今传《舍利弗》歌词与佛经经文存在着非常紧密的联系,并非是作者离开佛经经文的独自创造。因此,今传《舍利弗》歌词只能算作是中土善声沙门或佞佛文人制作的一个五言四句的呗声而已。

需要指出的是,当时所制梵呗既不是纯用梵音也不是纯用汉曲,原因是"梵音重复,汉语单奇。若用梵音以咏汉语,则声繁而偈迫。若用汉曲以咏梵文,则韵短而辞长"④,因此就必须考虑一个声文两得的方法为之制音,史上公认能够声文两得的呗声制作者有陈思王曹植和太傅、文宣等。陈思王曹植所制呗声是中土梵呗之祖,为后世准则。厥后宋齐之间的县迁、僧辩、太傅、文宣等"并殷勤嗟咏,曲意音律,撰集异同,斟酌科例,存仿旧法,正可三百余声"⑤,形成了新的制呗模式。曹植和文宣等所制呗声声音上的特征虽已不可确知,但可以肯定的是,中土所用呗声应该是综合梵汉音声而形成的一个新的音乐系统,否则,慧皎就不会在《高僧传》中批评当时"人人致意,补缀不同,所以师师异法,家家各制"了,之所以会出现这样的情况,慧皎认为是"皆由昧乎声旨,莫以裁正"⑥的缘故,即没有按照一个统一的标准的音乐系统来制呗。就今传《舍利弗》来讲,以其歌词的严整和对佛典的依赖,其声曲就不可能"止是当时咏歌"⑦,而应该是按照一个统一的标准的音乐系统所制作的曲子。

① 龟兹国三藏法师鸠摩罗什译:《妙法莲华经》,《大正新修大藏经》,第 12 页。

② 西晋月氏国三藏竺法护译:《正法华经》,《大正新修大藏经》,第65页。

③ 镜水寺沙门栖复:《法华经玄赞要集》,《大正新修大藏经》。

④ 释意皎撰,汤用彤校注:《高僧传》,第507页。

⑤ 同上书,第507-508页。

⑥ 同上书,第508页。

⑦ 同上书,第506页。

二、《法寿乐》

《法寿乐》十二章,南齐文皇帝(即文惠太子萧长懋)令舍人王融所制,最 早见干释道官《广弘明集》卷三十,后郭茂倩载人《乐府诗集》卷七十八,其一 曰《歌本外》,二曰《歌灵瑞》,三曰《歌下生》,四曰《歌田游》,五曰《歌在宫》, 六曰《歌出家》,七曰《歌得道》,八曰《歌宝树》,九曰《歌贤众》,十曰《歌学 徒》,十一曰《歌供具》,十二曰《歌福应》。每诗均五言八句,将其与吴月支优 婆塞支谦所译《佛说太子瑞应本起经》及尊者马鸣菩萨所造《佛本行赞》对 读,可知是歌颂释迦如来自王宫终乎双树而成一代佛法的。《法寿乐》的创 作年代,按释僧祐《出三藏记集》,可知在王融为太子舍人期间,即永明七年 (489)至八年左右。关于《法寿乐》的性质,有的以为是呗声,有的更认为只 是不合乐的徒诗而已。私见以为、《法寿乐》是何种形式的作品,其实文献本 身已经给出了明确的答案,仅就诗本身妄自揣度,甚是无谓。考《出三藏记 集》及《广弘明集》,可知《法寿乐》最早是题作《法乐辞》的,题作《法寿乐》是 后来的事。"法乐"二字,在佛教经典中有多层含义。一指法味之乐,即听受 佛法之法味,以长养法身之慧命而生喜乐,故称法乐。一指对于欲乐而有法 乐,以法味乐神,名之为法乐。一指行善积德以自娱,亦曰法乐。《维摩经· 菩萨品》曰:"有法乐可以自娱,不应复乐五欲乐也。天女即问,何谓法乐? 答曰:乐常信佛,乐欲听法,乐供养众。……乐修无量道品之法,是为菩萨法 乐。"《唯识论》十曰:"自受用身,尽未来际恒自受用广大法乐。"《智度论》九 曰:"安之以无患,度之以法乐。"一指俗以向神诵经唱陀罗尼等,谓之法乐, 为使神得法乐之意,与言奉法施者,其事同,其义稍异。一指俗于法事之后有 舞乐,谓之法乐①。就王融《法乐辞》来讲,它无疑是指俗众于法事之后的舞 乐,考《出三藏记集》,文惠太子萧长懋令王融制《法乐辞》外,他自己还创作 了《法乐梵舞》和《法乐赞》,我们认为,这三者应该是成套的作品,即文惠太 子先作呗声《法乐赞》,又编排了《法乐梵舞》,然后令王融作《法乐辞》,作为 配合舞蹈《法乐梵舞》演出的乐歌,在法事后演出。这和后来梁武帝天监年 间制法乐的情况是一样的。《隋书・音乐志》云:"帝既笃敬佛法,又制《善 哉》、《大乐》、《大欢》、《天道》、《仙道》、《神王》、《龙王》、《灭讨恶》、《除爱 水》、《断苦轮》等十篇名为正乐,皆述佛法。又有《法乐童子伎》、《童子倚歌

① 丁福保:《佛学大辞典》,第1412—1413页。

梵呗》,设无遮大会则为之。"^①那么,文惠太子萧长懋为什么要作《法乐梵 無》和《法乐赞》,并令王融制《法乐辞》呢?这与一个著名的佛经故事有关。 《大智度论》云:"讨去久远,有佛名弗沙。时有二菩萨:一名释迦牟尼,一名 弥勒。弗沙佛欲观释迦牟尼菩萨心纯淑未?即观见之,知其心未纯淑.而诸 弟子心皆纯淑。又弥勒菩萨心已纯淑,而弟子未纯淑。是时,弗沙佛如是思 惟,'一人之心易可谏化,众人之心,难可疾治。'如是思惟竟,弗沙佛欲使释 迦牟尼菩萨疾得成佛,上雪山上,于宝窟中人火定。是时,释迦牟尼菩萨作外 道仙人,上山采药。见弗沙佛坐宝窟中,入火定,放光明。见已,心欢喜信敬, 翘一脚立。叉手向佛,一心而观,目未曾眴,七日七夜,以一偈赞佛。"②由此 功德释迦牟尼比弥勒提前九劫成佛。因此佛教对于以音声赞佛非常重视,认 为这是成就佛道的一个重要途径,于是规定僧众歌咏十二部经。一曰贯经, 二曰祇夜经,三曰受记经,四曰偈经,五曰法句经,六曰相应经,七曰本缘经, 八曰天本经,九曰广经,十曰未曾有经,十一曰譬喻经,十二曰大教经。此后 僧众就多取十二部经经偈制为呗声或歌曲以歌叹佛德。《高僧传》就曾描述 过以前的佛教人物因制呗而成佛的事迹,"是以般遮弦歌于石室,请开甘露 之初门。净居舞颂于双林,奉报一化之恩德。其间随时赞咏,亦在处成音。 至如亿耳细声于宵夜,提婆扬响于梵宫。或令无相之旨,奏于篪笛之上。或 使本行之音,宣乎琴瑟之下。并皆抑扬通感,佛所称赞。"③文惠太子萧长懋 自制《法乐梵舞》和《法乐赞》并令王融制《法乐辞》的目的,也就是效法般流、 净居、亿耳、提婆等尊者,以微妙音声歌赞于佛德,用其抑扬以求通感,获佛所 称赞,得人天道。这一点可以在文惠太子的实际生活中得到印证。《高僧 传》谓:"文惠太子尝往寺问讯,愿既不命令坐,文惠作礼而立。乃谓愿曰: '葆吹清铙以为供养,其福云何?'愿曰:'昔菩萨八万伎乐供养佛,尚不如至 心,今吹竹管子,打死牛皮,此何足道。'"④可见文惠太子作法乐的目的确实 是用此以为供养,冀入天道成佛的。反观《通志》和《乐府诗集》,将其题作 《法寿乐》,显然是将法乐理解成了法味之乐,即听受佛法之法味,以长养法 身之慧命而生喜乐,这自是不得要领的,应该用旧题《法乐辞》才合其原意。 因《法乐辞》是为配合《法乐梵舞》而演唱的歌词,我们将其看做呗声和徒诗 也都是不正确的。在这一套作品中,其实文惠太子的《法乐赞》才是真正的 呗声,因为其题名曰"赞",而"赞"字本身就是赞呗的意思,乃呗声的一个称

① 魏徵:《隋书》,第305页。

② 龙树菩萨造,后秦龟兹国三藏法师鸠摩罗什译:《大智度论》,《大正新修大藏经》,第87页。

③ 释慧皎撰,汤用彤校注:《高僧传》,第507页。

④ 同上书,第518页。

呼,称呗声为"赞",这在当时是极为普遍的,如竟陵文宣王的《梵礼赞》、《唱萨愿赞》就是其类①。文惠太子并制乐歌和呗赞,正是取经中"歌、呗赞叹,供养如来"②之义,遵循了一定的仪轨。

三、《阿那瓌》

《阿那瓌》一曲,今传词云:

闻有匈奴主,杂骑起尘埃。列观长平坂,驱马渭桥来。

阿那瓌,蠕蠕国主。蠕蠕,诸史又作芮芮、茹茹,尝自号柔然,后魏太武帝以其无知,状类于虫,故改其号为蠕蠕。《魏书》云:"蠕蠕,东胡之苗裔也,姓郁久闾氏。"③又《通典》谓:"蠕蠕自拓跋初徙云中,即有种落,后魏太武神脐中强盛,尽有匈奴故地。其主社崘始号可汗,犹言皇帝,以后常与后魏为敌国。明帝熙平以后,其国主争立,大乱。东、西魏之时,突厥既强,蠕蠕主奔西魏,悉被诛灭。"④郭茂倩云:"阿那瓌,孝明帝时蠕蠕国主,辞云匈奴主也。"⑤按,郭说是,考诗中所写内容,确实是与《魏书》及《北史》所记载的一段史实有关:

会婆罗门为高车所逐,率十部落诣凉州归降。于是蠕蠕数万,相率迎阿那瓌。七月,阿那瓌启云:"投化阿那瓌蠕蠕元退社、浑河旃等二人,以今月二十六日到镇,云国土大乱,姓姓别住,迭相抄掠,当今北人,鹄望待拯。今乞依前恩,赐给精兵一万,还令督率领,送臣碛北,抚定荒人。脱蒙所请,事必克济。"诏付尚书、门下博议。八月,诏兼散骑常侍王遵业驰驿宣旨慰喻阿那瓌,并申赐赉。九月,蠕蠕后主俟匿伐来奔怀朔镇,阿那瓌兄也,列称规望乞军,并请阿那瓌。⑥

诗云"杂骑起尘埃",又云"列观长平坂,驱马渭桥来",即写蠕蠕相率迎阿那 瓌及阿那瓌向北魏请兵还国,北魏慰喻劳遣的情形。诗以蠕蠕国主阿那瓌为

① 释僧祐撰,苏晋仁、萧鍊子点校:《出三藏记集》,北京:中华书局1995年版,第486页。

② 东晋平阳沙门释法显译:《大般涅槃经》,《大正新修大藏经》,第203页。

③ 魏收: 《魏书》,第2289页。

④ 杜佑:《通典》,第1045页。

⑤ 郭茂倩:《乐府诗集》卷七十八,第1094页。

⑥ 李延寿: (北史),第3249页。

题,且其内容又是写阿那瓌列兵还国之状,故谓其为梵竺之曲,后人多不信 之。然考蠕蠕国历史,国内普遍信奉佛教。据《高僧传》,释法瑷之兄法爱 "亦为沙门,解经论兼数术,为芮芮国师,俸以三千户"①。又,阿那瓌的从父 兄名郁久闾婆罗门,号弥偶可社句可污,意为安静。另外,郁久闾那盖之子名 郁久闾伏图,伏图即浮图之意,可见蠕蠕崇信佛教之深。另据《续高僧传》, 当时洛南玄武馆有一蠕蠕客,深谙天竺语言及工艺算术,与天竺僧勒那漫提 一人相得,言笑抵掌,弥日不懈。彼与怀文捔技赌马,为庭前一枣树数子,"腰 间皮袋里出一物,似今秤衡,穿五色线,线别贯白珠,以此约树,或上或下,或 旁或侧,抽线睫眼,周回良久,向提撼头而笑述其数焉",其数尽合于树子,因 获马而归^②。说明南朝时期的蠕蠕确实是已由早先的"国政疏简,不识文书, 刻木以记事",一变而为"新知书契,至今颇有学者"③的国度。正因为如此, 我们从世传及出土的文献中可以体会出,蠕蠕国同其他的西域小国一样,在 佛教艺术上也是颇有传统的,比如北魏永平四年(455)九月,柔然可汗丑奴 "遣沙门洪宣奉献珠像"④,又据郑振铎《西行书简》载,云冈石窟第三窟窟门 口的西壁上,"有刻石一方,题云'大茹茹……可登□□斯□□□鼓之□尝 □□以资征福。谷浑□方妙□。'每行约十字,共约二十余行,今隧可辨者不 到二十字耳"⑤。除造像外,蠕蠕也多有还愿写经之文,比如出土于新疆鄯善 的梁大同元年(535)《金刚般若波罗蜜经》残卷,末署"大同元年正月一日,散 骑常侍淳于□于芮芮愿告金刚波若经一百卷"等字句,就是其典型。由于蠕 蠕已有了这方面的佛教艺术实践,作为这样一个具有深厚佛教背景的国家, 因各种佛事活动的需要,就不可能没有佛教音乐方面的实践。蠕蠕与周边一 些佛教音乐发达的国家也极有渊源。《宋书·索虏传》载:"芮芮一号大檀, 又号檀檀,亦匈奴别种。自西路通京师,三万余里。僭称大号,部众殷强。岁 时请使诣京师,与中国亢礼。西域诸国焉耆、鄯善、龟兹、姑墨东道诸国,并役 属之。"⑥又《魏书・西域传》云:"显祖末,蠕蠕寇于阗,于阗患之,遣使素目 伽,上表曰:西方诸国,今皆已属蠕蠕奴,世奉大国,至今无异。今蠕蠕军马到 城下,奴聚兵自固,故遣使奉献,延望救援。"⑦蠕蠕役属诸国如焉耆、鄯善、龟 兹、于阗、高昌等,都是以佛教音乐著称于世的国度,如龟兹国有《龟兹佛

① 释慧皎撰,汤用彤校注:《高僧传》,第312页。

② 释道宣:《续高僧传》,《历代高僧传》,第644页。

③ 沈约: 《宋书》,第2357页。

④ 魏收:《魏书》,第2297页。

⑤ 郑振铎:《西行书简》,上海:上海书店 1993 年版,第 50 页。

⑥ 沈约: 《宋书》,第2357页。

⑦ 魏收: 《魏书》, 第2263页。

曲》、《急龟兹佛曲》、《龟兹大武》,于阗国有《于阗佛曲》等。一般说来,被强国役属的国家总是免不了要奉献称臣以示诚心的,这奉献不仅包括了金银珠宝等物质方面的东西,自然也包括了歌舞伎乐等非物质的东西。而奉献歌舞伎乐差不多就是西域诸国一种习惯的输诚方式,这从汉以来就是如此,比如宋大明三年(459)西域献舞马;张重华据凉州,重四译来贡男伎;隋开皇六年(586)高昌献《圣明乐》曲等。蠕蠕既役属西方诸国,西方诸国必然有以贡献,对于蠕蠕这样一个佛教背景极深的国度来讲,其佛教音乐的输入当然是少不了的。因此,蠕蠕在西方诸国的影响下创制佛教音乐就不是不可能的事,从这方面看,说《阿那瓌》原曲为蠕蠕国遗存的佛曲就毫不奇怪了。

然而问题在于,今传《阿那瓌》歌词写的并不是佛教的内容,而是写蠕蠕相率迎阿那瓌及阿那瓌向北魏请兵还国,北魏慰喻劳遣的情形,这又怎么解释呢?

关于这一点,郑振铎的一个说法可能有助于我们解开这个谜。郑先生认 为,《羯鼓录》、《唐会要》及《乐书》所载佛曲七十余曲,有些佛曲只是舞曲,未 必有词①,这说明它们多人器乐,用于舞蹈伴奏。由于西域传入中土的一些 佛曲多是器乐,当初未必有词,因此,《阿那瓌》有歌词的原因就十分清楚了。 很显然、《阿那瓌》一曲原先就如以上诸书所载的一些佛曲一样,乃是器乐, 未必配词,只是在传入中土后,才有好事者给它填入了歌词。既然是这样, 《阿那瓌》—曲为何又不用佛教相关的词语而要用蠕蠕国主阿那瓌的名字为 题呢?我以为可能是出于这样的原因。其实在古代,人们早已形成了这样的 一个制曲惯例,即在使用前代的乐曲另填新词时,通常是去旧曲之辞章,留其 章曲,另作新的辞章而合之,而曲名也不用其旧,乃从新辞章中取词以名之, 比如汉曲《秋胡行》, 当曹操新填歌词"晨上散关山"以后, 这首歌曲又取了一 个曲名叫《晨上》,汉曲有《塘上行》,但曹操新填歌词"蒲生我池中"以后、《塘 上行》又有了一个新的曲名《蒲生》。正因为上古倚声填词是这样的情形,所 以《晋书·乐志》说:"虽诗章辞异,废兴随时,至其韵逗留曲折,皆系于旧。"② 《隋书·音乐志》在谈到梁初所用《凯容》、《宣业》之舞时也说:"故知乐名虽 随代而改,声韵曲折理应常同。"③了解了古代倚声填词的这种做法,我们也 就明白了《阿那瓌》一曲的形成过程了。可以肯定,作为佛曲的《阿那瓌》其 原曲名本不是这样一个名字,它之所以有此曲名,乃是后来的好事者用此曲

① 向达:《论唐代佛曲·附记》引述,《唐代长安与西域文明》,石家庄:河北教育出版社,第285页。

② 房玄龄等:《晋书》,第685页。

③ 魏徵:《隋书》,第350页。

填新词歌蠕蠕主阿那瓌的事迹,于是就用蠕蠕主阿那瓌的名字为曲名,取代了旧的曲名。

四、《摩多楼子》

《摩多楼子》一曲,今传词云:

从戎向边北,远行辞密亲。借问阴山侯,还知塞上人。

任中敏以为"摩多楼子"即目鞬连①,此说甚是。需要补充说明的是,此名梵·语 Mahamaudgalyagana,音译"摩诃没特伽罗",汉译佛经中多译作"大目鞬连"、"大目乾连"、"目揵连"或"目连","摩多楼子"实际上就是"没特伽罗子"的另译,二者是一个读音,乃梵音直译。汉译佛经中译作大目鞬连、大目乾连或目连,前人多所诟病,以为讹略不正②,故佛学界比较赞同的还是"摩诃没特伽罗"这个译音。关于《摩多楼子》一曲的来源,任中敏以为:

此剧(指《舍利补特罗婆罗加兰挐》)既同演舍利弗与目犍连两人皈依之事迹,而在我盛唐乐曲中,《舍利弗》与《摩多楼子》两调竟联列,在二李集中,两调又并有词,则显具重大意义!两调殆为剧中之所同用,原剧本殆由西域传入中土,翻译或改变为汉剧,即以故事中之二主角名名曲调。其事必在唐初或其以前;其剧必至盛唐而犹演,故李白有辞。或原为旧辞,误归白;或剧中有征戍情节,而二李有作;或因其调习唱已久,且离开戏剧单行,故二李仍借填边塞之辞。③

私见以为,《摩多楼子》的来源与上述《舍利弗》曲的情况是差不多的,《舍利弗传》是梵剧,而今传《摩多楼子》则是一支曲子,仅从题名和内容来判断它们之有关系显然也是不妥的。首先,在《羯鼓录》和《乐书》所载唐代佛曲中,有不少曲名是从胡语中直接翻译过来的,与汉译佛经的翻译用字颇不相同,比如《释迦牟尼》依胡音作《悉家牟尼》、《刹帝利》依胡音作《佛帝利》,《分陀利》依胡音作《真陀利》,《须尼摩》依胡音则作《居尼么》。此作《摩多楼子》

① 《唐戏弄》,第650页。

② 释慧琳:《一切经音义》,《正续一切经音义》,上海:上海古籍出版社 1986 年版,第 281 页。

③ 〈唐戏弄〉,第651-652页。

而不作《没特伽罗子》, 毫无疑问是当时人按胡音直接翻译的结果, 这就表 明《摩多楼子》一曲必是从西域传过来的佛曲。我们知道,唐代来自西域的 佛曲,其实都是单行的杂曲。《乐府诗集》卷六十一称之为杂曲,言其"或缘 干佛老,或出自夷虏",良有以也。《摩多楼子》和这些杂曲既是同样的性质, 它就未必是此梵剧中所用之曲子。其次,《羯鼓录》所载《菩萨缑利陀》,应与 此曲《摩多楼子》存在一定的关系。按、《增壹阿含经》卷第十二云:"目揵连 报曰:瞿波离! 我是释迦文佛弟子,字目揵连,姓拘利陀。"①是"拘利陀"为 "没特伽罗子"即"目揵连"的姓,此"缑利陀"即"拘利陀",乃从胡音译出,因 此《菩萨缑利陀》实即《菩萨拘利陀》。这就给我们提出了这样两个问题。一 是《摩多楼子》可能就是唐乐《菩萨缑利陀》, 只是翻译曲名时一用姓一用字 而已。二是西域佛曲中歌颂目揵连的曲子可能不止一支,它们可能来源于不 同的国度。相较而言,窃以为后一种可能性较大。因为在唐代佛曲中,歌颂 某一个佛教人物的曲子不止一种。比如歌颂阿弥陀佛的歌曲就有《阿弥陀 佛曲》、《婆娑阿弥陀》、《无量寿》、《阿陀弥大师曲》,歌颂观音的有《观音佛 曲》、《观世音》。这就折射出了当日西域佛曲创作的一个基本状况,某一个 佛经中的历史或人物题材,表现它的不一定只有一首曲子或一个作者,因西 域存在诸多信仰佛教的国家、凭着宣教和歌叹的热忱、对同一种题材,不同的 国家都会有不同的创作。从这方面来看、《摩多楼子》和《菩萨缑利陀》就应 该是描写同一个题材的两首不同的歌曲,它们应来自于不同的国度。因西域 本身就有歌颂目揵连的多种歌曲存在,且就常理而言,歌曲的流传远比戏剧 要便捷得多,所以言《摩多楼子》出自于梵剧《舍利弗》就大有疑问了。

至于今传《摩多楼子》的歌词,可以肯定不是其原歌词,只是在它传入中土后,才有好事者给它填入了歌词,借以言"征战行役之苦"^②,并非是因梵剧《舍利弗》中有征戍情节而拟述之。如果说《摩多楼子》真的有原歌词的话,那它也绝对不会是这样一首言"征战行役之苦"的诗歌,道理很简单,曲名既曰《摩多楼子》,它的原歌词就应该是写摩诃没特伽罗其人的,而不是舍此而言其他人或事的。既然是如此,《摩多楼子》为什么又不像《阿那瓌》那样根据新歌词的内容来重新命名其曲调,而非要沿用旧曲调的名称呢? 窃以为主要是这首歌词与《阿那瓌》不是一样的性质,《阿那瓌》是倚声填词,它却不是真正意义上的倚声填词,而是拟乐府的形态,这与文人拟乐府的传统做法有极大的关系。一般说来,古代文人拟乐府基本上是抛弃了乐府旧题的音乐要

① 东晋罽宾三藏瞿县僧伽提婆译:《增一阿含经》,《大正新修大藏经》,第603页。

② 郭茂倩:《乐府诗集》,第885页。

素,只是在其名下补作新词而已,新作的词既与原曲音乐无关,也与原题题旨 无关。题作李白和李贺的两首诗实际上就是这样的拟乐府,这一点我们从诗 本身就可以看得出来。题作李白的诗上已有录,题作李贺的诗如下。

玉塞去金人,二万四千里。风吹沙作云,一时渡辽水。天白水如练,甲丝双串断。行行莫苦辛,城月犹残半。晓气朔烟上, 超越胡马蹄。行人临水别, 隔陇长东西。

很明显,李白诗是五言四句,李贺的诗则是五言十二句。如果说它们是按同一个曲调来填词,两首诗的句数就应该大致相等,不会有这么大的差异。这种差异正自表明,两首诗实际上都没有倚声填词,不过是借旧的曲调来写新词,已完全抛开了旧曲的音乐形式,且所写内容与旧题题旨无关。这两首言"征战行役之苦"的诗歌之所以会有《摩多楼子》这样一个令人感到不类的题名,就正是这个原因。

(原载《江西师范大学学报》2010年第6期)

引用及参考文献

一、著作

白居易:《白香山集》,北京:文学古籍刊行社1954年版。

班固:《白虎通义》,上海:上海古籍出版社 1992 年版。

班固撰,颜师古注:《汉书》,北京:中华书局 1962 年版。

毕沅:《释名疏证》,上海:商务印书馆 1936 年版。

蔡邕:《琴操》,《丛书集成初编》,上海:上海书店 1936 年版。

常璩撰,任乃强校注:《华阳国志校补图注》,上海:上海古籍出版社 1987 年版。

陈本礼:《汉诗统笺》,扬州:江苏广陵古籍刻印社 1987 年版。

陈沆:《诗比兴笺》,上海:上海古籍出版社 1981 年版。

陈寿撰,裴松之注:《三国志》,北京:中华书局 1959 年版。

陈旸:《乐书》,《景印文渊阁四库全书》,台北:商务印书馆1986年版。

陈直:《文史考古论丛》,天津:天津古籍出版社 1988 年版。

崔豹:《古今注》、《景印文渊阁四库全书》、台北:商务印书馆 1986 年版。

丁福保编:《道藏精华录》,北京:国家图书馆出版社 2005 年版。

丁福保编:《佛学大辞典》,上海:上海书店 1991 年版。

丁福保辑:《历代诗话续编》,北京:中华书局 1983 年版。

董每戡:《董每戡文集》,广州:广东高等教育出版社 1999 年版。

董仲舒撰,苏舆义证、钟哲点校:《春秋繁露义证》,北京:中华书局 1992 年版。

杜佑:《通典》,北京:中华书局 1988 年版。

杜预:《春秋左传集解》,上海:上海人民出版社1977年版。

范处义:《诗补传》,《景印文渊阁四库全书》,台北:商务印书馆 1986 年版。

范晔撰,李贤等注:《后汉书》,北京:中华书局 1965 年版。

房玄龄等:《晋书》,北京:中华书局 1974 年版。

费锡璜:《汉诗总说》,中华书局上海编辑所编《清诗话》,上海古籍出版社 1978 年版。

冯甦:《滇考》,《景印文渊阁四库全书》,台北:商务印书馆 1986 年版。

冯惟讷编:《古诗纪》,《景印文渊阁四库全书》,台北:商务印书馆 1986 年版。

[日]高楠顺次郎、渡边海旭等:《大正新修大藏经》,台北:财团法人佛陀教育基金会出版部 1990 年版。

高士奇:《左传记事本末》,北京:中华书局 1979 年版。

葛洪撰,王明校释:《抱朴子内篇校释》,北京:中华书局1985年版。

葛胜仲:《丹阳集》、《景印文渊阁四库全书》、台北:商务印书馆 1986 年版。

顾颉刚:《顾颉刚古史论文集》第二册,中华书局 1988 年版。

顾颉刚:《史林杂识初编》,北京:中华书局1963年版。

顾祖禹:《读史方舆纪要》,北京:中华书局 1955 年版。

郭克煜等:《鲁国史》,北京:人民出版社 1994 年版。

郭茂倩:《乐府诗集》,北京:中华书局 1979 年版。

何焯:《义门读书记》,北京:中华书局 1987 年版。

何文焕辑:《历代诗话》,北京:中华书局 1981 年版。

河上公撰,王卡点校:《老子道德经河上公章句》,北京:中华书局 1993 年版。

[德]黑格尔:《美学》,朱光潜译,北京:商务印书馆1979年版。

洪兴祖:《楚辞补注》,北京:中华书局 2002 年版。

胡道静等选辑:《道藏要籍选刊》,上海:上海古籍出版社 1989 年版。

胡渭撰,邹逸麟整理:《禹贡锥指》,上海:上海古籍出版社 1996 年版。

胡彦升:《乐律表微》、《景印文渊阁四库全书》、台北:商务印书馆1986年版。

胡寅:《斐然集》,《景印文渊阁四库全书》,台北:商务印书馆 1986 年版。

胡震亨:《唐音癸签》,上海:上海古籍出版社 1981 年版。

桓谭:《新论》,上海:上海人民出版社 1977 年版。

黄侃:《文心雕龙札记》,北京:中华书局 1962 年版。

嵇康:《嵇中散集》,上海:商务印书馆 1940 年版。

江永:《律吕阐微》、《景印文渊阁四库全书》、台北:商务印书馆 1986 年版。

江永:《律吕新论》、《景印文渊阁四库全书》、台北:商务印书馆 1986 年版。

瞿中溶著,刘永干校:《汉武梁祠堂画像考》,北京:北京图书馆出版社 2004 年版。

孔祥星、刘一曼:《中国古代铜镜》,北京:文物出版社 1984 年版。

乐史等撰,王文楚等点校:《太平寰宇记》,北京:中华书局 2007 年版。

李百药:《北齐书》,北京:中华书局 1972 年版。

李昉等:《太平御览》,北京:中华书局 1960 年版。

李光地等:《御纂朱子全书》,《景印文渊阁四库全书》,台北:商务印书馆 1986 年版。

李吉甫撰,贺次君点校:《元和郡县志》,北京:中华书局 1983 年版。

李零:《简帛古书与学术源流》,北京:生活・读书・新知三联书店 2004 年版。

李延寿:《北史》,北京:中华书局 1974 年版。

李延寿:《南史》,北京:中华书局 1975 年版。

李因笃:《汉诗音注》、《四库存目丛书》、济南:齐鲁书社 1997 年版。

郦道元撰,王国维校,袁英光等标点:《水经注》,上海:上海人民出版社 1984 年版。

梁启超:《饮冰室合集》,北京:中华书局1989年版。

令狐德棻:《周书》,北京:中华书局1972年版。

刘向:《列女传》,南京:江苏古籍出版社 2003 年版。

刘勰撰,范文澜注:《文心雕龙注》,北京:人民文学出版社 1958 年版。

刘昫等:《旧唐书》,北京:中华书局1975年版。

刘义庆,余嘉锡笺疏:《世说新语笺疏》,上海:上海古籍出版社 1993 年版。

刘珍撰,吴树平校注:《东观汉记校注》,北京:中华书局 2008 年版。

刘知幾撰,张振珮笺注:《史通笺注》卷七,贵阳:贵州人民出版社 1985 年版。

楼钥:《攻媿集》,《景印文渊阁四库全书》,台北:商务印书馆 1986 年版。

陆侃如、冯沅君:《中国诗史》,北京:人民文学出版社 1983 年版。

陆时雍:《古诗镜》,《景印文渊阁四库全书》,台北:商务印书馆 1986 年版。

逯钦立:《汉魏六朝文学论集》,西安:陕西人民出版社 1984 年版。

逯钦立辑校:《先秦汉魏晋南北朝诗》,北京:中华书局 1983 年版。

吕祖谦:《吕氏家塾读诗记》,《景印文渊阁四库全书》,台北:商务印书馆1986年版。

罗根泽:《乐府文学史》,北京:东方出版社 1996 年版。

马端临:《文献通考》,北京:中华书局 1986 年版。

马王堆汉墓帛书整理小组:《马王堆汉墓帛书》,北京:文物出版社 1980 年版。

马永卿编,王崇庆解:《元城语录解》,《景印文渊阁四库全书》,台北:商务印书馆 1986年版。

毛奇龄:《西河集》,《景印文渊阁四库全书》,台北:商务印书馆 1986 年版。

梅鼎祚编:《东汉文纪》、《景印文渊阁四库全书》、台北:商务印书馆 1986 年版。

梅鼎祚编:《古乐苑》、《景印文渊阁四库全书》,台北:商务印书馆1986年版。

门归、张燕瑾:《中国俗文学史》,《中国文化史丛书》之 23,北京:文津出版社 1995年版。

聂石樵:《先秦两汉文学史稿》,北京:北京师范大学出版社 1994 年版。

欧阳修、宋祁:《新唐书》,北京:中华书局 1975 年版。

欧阳询等:《艺文类聚》,上海:上海古籍出版社1965年版。

彭松:《中国舞蹈史》,北京:文化艺术出版社 1986 年版。

钱锺书:《管锥篇》,北京:中华书局 1979 年版。

秦蕙田:《五礼通考》,《景印文渊阁四库全书》,台北:商务印书馆1986年版。

丘浚:《大学衍义补》,《景印文渊阁四库全书》,台北:商务印书馆 1986 年版。

任半塘:《唐戏弄》,上海:上海古籍出版社 1984 年版。

阮元等:《十三经注疏》,北京:中华书局 1980 年版。

沈德潜:《古诗源》,北京:中华书局 1963 年版。

沈约:《宋书》,北京:中华书局 1974 年版。

释宝唱:《经律异相》,上海:上海古籍出版社1998年版。

释道宣:《广弘明集》,上海:上海古籍出版社 1991 年版。

释道宣:《续高僧传》,《历代高僧传》,上海:上海书店 1989 年版。

释慧皎:《高僧传》,汤用彤校,北京:中华书局 1992 年版。

司马光撰,胡三省音注:《资治通鉴》,北京:中华书局 1956 年版。

司马迁撰,裴骃集解,司马贞索隐,张守节正义:《史记》,北京:中华书局 1982 年版。《四川羌族社会历史调查》,成都:四川社会科学院出版社 1986 年版。

[英]斯坦因:《亚洲腹地考古图记》,桂林:广西师范大学出版社 2004 年版。

宋濂等:《元史》,北京:中华书局 1976 年版。

苏轼:《仇池笔记》,上海:华东师范大学出版社 1983 年版。

孙楷第:《沧州集》,北京:中华书局 1965 年版。

孙文青:《张衡年谱》、上海:商务印书馆民国二十四年(1935)版。

孙武撰,曹操等注,杨丙安校理:《十一家注孙子校理》,北京:中华书局1999年版。

唐汝锷:《古诗解》、《四库存目从书》、济南:齐鲁书社1997年版。

陶潜撰,逯钦立校注:《陶渊明集》,北京:中华书局1979年版。

陶宗仪:《说郛》,北京:中国书店 1986 年版。

脱脱等:《宋史》,北京:中华书局 1977 年版。

万斯同:《庙制图考》、《景印文渊阁四库全书》、台北:商务印书馆 1986 年版。

王充撰,黄晖校释:《论衡校释》,长沙:商务印书馆民国二十七年(1938)版。

王存等撰,王文楚等点校:《元丰九域志》,北京:中华书局 1984 年版。

王符撰,汪继培笺,彭铎校正:《潜夫论笺校正》,北京:中华书局 1985 年版。

王国维:《人间词话》,上海:上海古籍出版社 1998 年版。

王钦若等:《册府元龟》,北京:中华书局 1988 年版。

王世贞:《弇州四部稿》,《景印文渊阁四库全书》,台北:商务印书馆 1986 年版。

王叔岷:《列仙传校笺》,北京:中华书局 2007 年版。

王先谦:《汉铙歌释文笺正》,清同治十一年(1872)虚受堂王氏刊本。

王先谦:《汉书补注》、北京:中华书局 1983 年版。

王益之:《西汉年纪》,上海:上海商务印书馆民国二十六(1937)年版。

王应麟:《困学纪闻》,上海:上海商务印书馆民国二十四年(1935)版。

魏收:《魏书》、北京:中华书局 1974 年版。

魏徵:《隋书》,北京:中华书局 1973 年版。

闻一多:《闻一多全集》,北京:三联书店1982年版。

《汶茂羌族自治县概况》编写组:《汶茂羌族自治县概况》,成都:四川民族出版社 1983年版。

吴承学:《中国古代文体形态研究》,广州:中山大学出版社 2002 年版。

吴礽骧、李永良、马建华释校:《敦煌汉简释文》, 兰州:甘肃人民出版社 1991 年版。

吴正子笺注,刘辰翁评点:《笺注评点李长吉歌诗》,《景印文渊阁四库全书》,台北: 商务印书馆 1986 年版。

吴自牧:《梦粱录》,杭州:浙江人民出版社 1984 年版。

夏敬观:《汉短箫铙歌注》,上海:上海商务印书馆民国二十年(1931)铅印本。

萧涤非:《汉魏六朝乐府文学史》,北京:人民文学出版社 1984 年版。

萧统撰,李善注:《文选》,北京:中华书局 1977 影印本。

萧统撰,六臣注:《六臣注文选》,北京:中华书局 1987 年版。

萧绎:《金楼子》,《景印文渊阁四库全书》,台北:商务印书馆1986年版。

萧子显:《南齐书》,北京:中华书局 1972 年版。

徐坚:《初学记》,北京:中华书局 1962 年版。

徐陵编,吴兆宜注、程琰删补、穆克宏校点:《玉台新咏笺注》,北京:中华书局 1985 年版。

徐仁甫:《古诗别解》,上海:上海古籍出版社 1984 年版。

徐献忠:《乐府原》,《四库存目丛书》,济南:齐鲁书社 1997 年版。

许容等:《甘肃通志》、《景印文渊阁四库全书》、台北:商务印书馆 1986 年版。

许慎撰,段玉裁注:《说文解字注》,上海:上海古籍出版社 1981 年版。

荀悦撰,张烈点校:《两汉纪》,北京:中华书局 2002 年版。

严可钧辑:《全上古三代秦汉三国六朝文》,北京:中华书局 1958 年版。

严羽撰,郭绍虞校释:《沧浪诗话校释》,北京:人民文学出版社 1961 年版。

颜之推撰,王利器集解:《颜氏家训集解》,上海:上海古籍出版社 1980 年版。

扬雄撰,周祖谟校笺:《方言校笺》,北京:中华书局1993年版。

杨衒之撰,范祥雍校注:《洛阳伽蓝记校注》,上海:上海古籍出版社1978年版。

姚大业:《汉乐府小论》,天津:百花文艺出版社 1984 年版。

姚思廉:《陈书》,北京:中华书局1972年版。

姚思廉:《梁书》,北京:中华书局 1973 年版。

佚名氏:《锦绣万花谷前集》,上海:上海古籍出版社 1991 年版。

余冠英:《古代文学杂论》,北京:中华书局 1987 年版。

· 余冠英:《汉魏六朝诗论丛》,上海:棠棣出版社 1953 年版。

虞世南:《北堂书钞》,北京:中国书店 1989 年版。

张凤编:《汉晋西陲木简汇编》,上海:有正书局 1931 年版。

张华撰,范宁校证:《博物志》,北京:中华书局 1980 年版。

张君房:《云笈七签》,济南:齐鲁书社 1988 年版。

张溥编:《汉魏六朝百三名家集》,扬州:江苏广陵古籍刻印社 1990 年版。

张溥撰,殷孟伦注:《汉魏六朝百三名家集题辞注》,北京:人民文学出版社 1960 年版。

张揖撰,王念孙疏证:《广雅疏证》,上海:上海古籍出版社 1983 年版。

张英等:《御定渊鉴类函》,《景印文渊阁四库全书》,台北:商务印书馆 1986 年版。

张永鑫:《汉乐府研究》,南京:江苏古籍出版社 1992 年版。

张玉榖:《古诗赏析》,上海:上海古籍出版社 2000 年版。

赵敏俐:《汉代诗歌史论》,长春:吉林教育出版社 1995 年版。

郑樵:《通志》,北京:中华书局 1987 年版。

郑文:《汉诗选笺》,上海:上海古籍出版社 1986 年版。

郑文:《汉诗研究》,兰州:甘肃民族出版社 1994 年版。

周寿昌:《汉书注校补》,北京:中华书局1983年版。

周贻白:《中国戏剧史长编》,上海:上海书店 2007 年版。

朱剑心:《金石学》,北京:文物出版社 1981 年版。

朱乾:《乐府正义》,清乾隆五十四年(1789)朱珪刻本。

朱喜、《诗经集传》、《景印文渊阁四库全书》、台北:商务印书馆 1986 年版。

朱载堉:《乐律全书》,《景印文渊阁四库全书》,台北:商务印书馆 1986 年版。

庄述祖:《汉短箫铙歌曲句解》,清道光甲午年(1840)刊。

左克明编:《古乐府》,《景印文渊阁四库全书》,台北:商务印书馆 1986 年版。

左丘明撰、韦昭注:《国语》,上海:上海古籍出版社 1988 年版。

二、论文

白平:《汉〈公莫舞〉歌词试断》,《山西大学学报》1987年第1期。

曹道衡:《试论"铙歌"的演变》,《中国社会科学院研究生院学报》1994年第3期。

陈宗祥等:《〈白狼歌〉研究述评》,《西南师范学院学报》1979 年第 4 期。

迟乃鹏:《"寺子导安息孔雀凤凰文鹿胡舞登连上云乐歌舞伎"臆解》,《音乐探索》 1998 年第1期。

崔炼农:《关于乐府古辞〈巾舞歌诗〉》,韩国高丽大学《中国语文论丛》第 28 期 (2005)。

丁文江:《龚文丛刻(甲编)》之《序》,上海:商务印书馆1936年版。

董作宾:《读方编幺些文字典甲种》,《中国文化研究所集刊》一卷二期,1940年。

方国瑜:《幺些民族考》,《民族学研究集刊》第四辑,1944年10月。

黄纪华:《汉〈房中祠乐〉的时代作者辨》、《湖北师范学院学报》1985 年第3期。

江玉祥:《汉画〈列女图〉与〈秋胡戏妻〉图像考》、《四川文物》2002 年第3期。

李绍明:《康南石板墓族属初探——兼论纳西族的族源》,《思想战线》1981 年第 6期。

李文衡:《晋初民间歌舞剧〈公莫巾舞歌行〉试解》,《四川师范大学学报》1992 年第 2 期。

李正宇:《敦煌郡的边塞长城及烽警系统》,《敦煌研究》1995 年第2期。

龙沐勋:《词体之演进》、《词学研究论文集》、上海:上海古籍出版社 1988 年版。

骆玉明:《陌上桑赏析》,王运熙编《名家品诗坊·汉魏六朝诗》,上海:上海辞书出版 社 2004 年版。

马长寿:《四川古代民族历史考证》,《青年中国季刊》一卷四期,1940年。

马庆洲:《百年汉乐府研究概述》,《济南教育学院学报》2000年第5期。

曲金良:《鲁秋胡戏妻故事考》、《民间文学》1989 年第5期。

石峥嵘:《(巴渝舞)名称考辨》、《古汉语研究》1999 年第2期。

王静如:《东汉西南夷白狼慕汉歌诗本语译证》,见《西夏研究》第1集。

王伟勇、王璟:《张衡〈同声歌〉篇旨及所透显之房中文化析论》,《中国学术年刊》

2010 年第 32 期春季号。

翁敏华:《伎乐 上云乐 舞回回——中日韩戏剧史上的一段姻缘》,《文艺研究》2001 年第1期。

吴大顺,《近十年汉魏六朝乐府歌辞研究综述》,《中国韵文学刊》2011年第1期。

徐振贵:《〈公莫巾舞歌行〉新解》,《齐鲁学刊》2005年第1期。

许地山:《梵剧体例及其在汉剧上的点点滴滴》、《小说月报》1927年第17卷号外。

杨成志:《云南罗罗族的巫师及其经典》,1936年铅印本。

杨公骥:《西汉歌舞剧巾舞〈公莫舞〉的句读和研究》,《中华文史论丛》1986年第 1辑。

姚小鸥:《〈公莫巾舞歌行〉考》、《历史研究》1998年第6期。

叶桂桐:《汉〈巾舞歌诗〉试解》,《文史》第39辑。

叶桂桐:《刘宋今鼓吹铙歌三首解读》,《文献》1995 年第 3 期。

赵逵夫:《我国最早的歌舞剧〈公莫舞〉演出脚本研究》,《中华文史论丛》1989 年第 1期。

赵敏俐:《二十世纪汉代诗歌研究综述》、《文学遗产》2002 年第1期。

赵明正:《20世纪汉乐府研究述论》、《甘肃社会科学》2005年第2期。

国家社科基金 GUOJIA SHEKE JIJIN HOUQI ZIZHU XIANGMU 后期资助项目

